



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Pedagogía e Investigación Musical

“Música Académica para Violonchelo en el Ecuador: Recopilación y Análisis Estructural: desde 1900 hasta la fecha”

Autor:

Lic. Wilfrido Ruque G.

Directora:

Mst. Cecilia Suárez Moreno

Cuenca – 2012



RESUMEN

El presente trabajo de investigación busca presentar un análisis estructural del violonchelo en el Ecuador desde el año 1900 hasta la actualidad, para lo cual, se hace un recorrido histórico acerca de la presencia del violonchelo en la música académica europea definiendo además la constitución física de dicho instrumento; luego, se hace una breve reseña de los compositores latinoamericanos y ecuatorianos que han realizado composiciones inspirados en este instrumento de cuerda; adicionalmente, se hace un análisis completo desde la descripción musical y teórica, al repertorio de música académica ecuatoriana para violonchelo; finalmente con toda la información recopilada se llega a conclusiones y recomendaciones que ayudan a la comprensión de la problemática de investigación. Vale la pena señalar que, entre las dificultades encontradas para el presente trabajo de investigación han sido en primer lugar el escaso repertorio existente y en segundo lugar ciertas limitaciones musicales de las empresas dueñas de los derechos de algunas composiciones que han impuesto barreras lo que ha imposibilitado acceder a las mismas para su correspondiente estudio.

PALABRAS CLAVE: Violonchelo, Música, Académica, Recopilación, Análisis estructural, Ecuador, instrumento, acompañante, solista, repertorio, obras modales y tonales.



ABSTRACT

The present research aims to present a structural analysis of the cello in Ecuador from 1900 to the present, for which, it is a historical about the presence of the cello in European academic music further defining the physical constitution of the instrument, then, is a brief overview of the American and Ecuadorian composers have been inspired compositions in this stringed instrument, in addition, a complete analysis is done from the musical and theoretical description, the Ecuadorian academic music repertoire for cello and finally with all information collected will reach conclusions and recommendations that help the understanding of the research problem. It is worth noting that among the difficulties encountered in this research have been limited primarily the existing repertoire and second musical limitations of the companies that own the rights of some compositions have imposed barriers that have prevented access the same for the corresponding study.



ÍNDICE

PORTADA.....	1
AUTORIZACIÓN.....	2
RESUMEN	2
ABSTRACT	3
AGRADECIMIENTO	9
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO I.....	12
1. REFERENCIA HISTÓRICA DEL VIOLONCELO.....	13
1.1 APARICIÓN DEL VIOLONCELO COMO INSTRUMENTO ACOMPAÑANTE Y SOLISTA	15
1.1.1. El ‘solo’	15
1.1.1.1. El ‘solo’ en la música académica	15
1.1.1.2. En un concierto.....	15
1.1.1.3. Los ‘solos’ como pasajes.....	15
1.1.1.4. El ‘solo’ en una sección de la orquesta	16
1.1.1.5. El ‘solo’ en la música coral y vocal.	16
1.1.2. El violoncelo como instrumento solista y acompañante	17
1.2 PRESENCIA DEL VIOLONCELO EN LA MÚSICA EUROPEA	24
1.3 PRESENCIA DEL VIOLONCELO EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA	27
1.4 PRESENCIA DEL VIOLONCELO EN LA MÚSICA ECUATORIANA	29
CAPÍTULO II.....	37
2. REPERTORIO	38
2.1 CLASIFICACIÓN DE REPERTORIO	38
2.1.1 Caracteres de obras encontradas en la investigación:	38
2.1.2 Estructuras musicales europeas	41
2.1.2.1 El concierto	41
2.1.2.2 Obras posrománticas	42
2.1.2.3 Obras contemporáneas	44
2.2 REGISTRO DE MELODÍAS	45
2.2.1 Obras con caracteres ecuatorianos	45
CAPÍTULO III	50



3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE REPERTORIO	51
3.1 LAS FORMAS MUSICALES	54
3.1.1 Evolución y renovación de los tipos formales	55
3.1.2 Tema, motivo y diseño	55
3.1.3 La frase musical.	57
3.1.3.1. Forma Binaria.....	58
3.1.3.2. Forma Ternaria.....	60
3.1.4 Códigos musicales.....	62
3.1.4.1 Código de la dinámica.....	62
3.1.4.2 Código del tempo (Velocidad de ejecución)	62
3.1.4.3 Código de la altura	63
3.2 ANÁLISIS DE OBRAS MODALES Y TONALES	63
3.2.1 José E. Ruque G.	63
3.2.2 Ángel Rafael Saula S.	67
3.3 ANÁLISIS DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS.....	69
3.3.1. ANÁLISIS DE OBRAS ECUATORIANAS ADAPTADAS PARA VIOLONCELO	81
3.3.1.1. El pasillo «Adoración»: análisis fraseológico	82
3.3.1.2. Danzante «Queja Indiana»	83
3.3.1.3. Pasillo «Alma lojana»	83
3.3.1.4. Pasillo «Corazón que no olvida».....	84
3.3.1.5. Pasillo «Pasional»	85
3.3.1.6. Albazo «Dulce pena»	86
3.3.1.7. Pasillo «Se va con algo mío»	86
3.3.1.8. Pasillo «Despedida»	87
3.3.1.9. «Ansiedad».....	87
CONCLUSIONES:.....	89
RECOMENDACIONES	92
BIBLIOGRAFÍA:	94
ANEXOS	97



CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDAD

Yo, Wilfrido Ruque G., autor de la tesis “Música Académica para Violonchelo en el Ecuador: Recopilación y Análisis Estructural: desde 1900 hasta la fecha”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, Junio 2013



Wilfrido Ruque Ganazhapa
1101430211



RECONOCIMIENTO DEL DERECHO DE LA UNIVERSIDAD

Yo, Wilfrido Ruque G., autor de la tesis “Música Académica para Violonchelo en el Ecuador: Recopilación y Análisis Estructural: desde 1900 hasta la fecha”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, Junio 2013

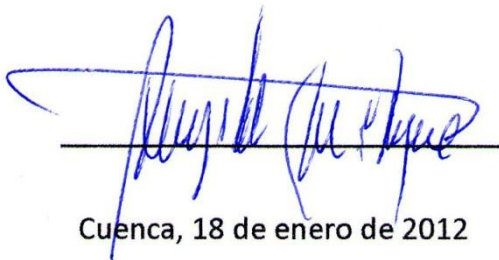
Wilfrido Ruque Ganazhapa

1101430211



Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del título de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, por la Universidad de Cuenca, autorizo al Centro de Información Juan Bautista Vásquez para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura, según las normas de la Universidad.

Lic. Wilfrido Ruque



Cuenca, 18 de enero de 2012



AGRADECIMIENTO

Dejo constancia de mi agradecimiento a los profesores y directivos de la Maestría, y de manera muy especial a Cecilia Suárez a quien manifiesto mi profunda admiración por su alto grado intelectual y su gran preparación académica, la cual generosamente ha puesto a la disposición de esta investigación.

INTRODUCCIÓN

La gran escasez de repertorio académico ecuatoriano es una situación con la que deben enfrentarse todos quienes de alguna forma u otra se aproximan a la música hecha en nuestro país: músicos, compositores, instrumentistas, musicólogos, críticos, estudiantes y el público aficionado en general. Las causas son muy variadas y van desde la poca atención que la sociedad en general ha otorgado a la música académica hecha en el país, manifestándose este desdén en la sucesiva desatención por parte de los estamentos culturales que deberían ser los encargados de recopilar y preservar todo lo producido por nuestros músicos; pero, a su vez, podría señalarse como otra causal de la escasez de repertorio académico nacional a la deficiente coordinación dada entre los propios compositores y las instituciones culturales, estas últimas, las que debieran ser el nexo con el público y con la sociedad en general. Un síntoma de lo expuesto es el completo desconocimiento que el público y, si se nos permite una generalización más brusca, que el pueblo común manifiesta con respecto a la música académica ecuatoriana, a la que con simpleza considera un fenómeno particular de los países europeos y a la que no concibe resultante de la creación de compositores nacionales.

Esta carencia se ve aumentada cuando de referir a un instrumento como el violonchelo se trata. Si el repertorio de música académica es escaso, la accesibilidad de los instrumentistas (estudiantes o profesionales) de violonchelo a un repertorio nacional de este instrumento resulta casi nula.

Esta investigación pretende de algún modo paliar tal situación, para ello se comienza con un recorrido por la presencia del violonchelo en la música académica europea, no sin antes definir la constitución física de dicho instrumento. Posteriormente se procede a realizar una breve reseña de los compositores latinoamericanos y ecuatorianos que han compuesto pensando en este instrumento de cuerda. Finalmente, y esta es la parte medular de la investigación y la que la justifica definitivamente, se procede a efectuar un análisis desde la descripción musical y teórica, al repertorio de música académica ecuatoriana para violonchelo que en el transcurso de esta investigación se ha podido recopilar. Siempre sin olvidar el señalar las dificultades con que nos hemos encontrado ante un repertorio escaso y frente a ciertas limitaciones



económicas que las empresas musicales dueñas de los derechos de algunas composiciones nos imponen y que nos imposibilitan acceder a ellas para su estudio.



CAPÍTULO I

1. REFERENCIA HISTÓRICA DEL VIOLONCELO

El compositor se ha emancipado, conjuntamente con los sonidos. Las diferentes dimensiones de la música tonal occidental –melodía, armonía, contrapunto, forma e instrumentación– se han desarrollado históricamente y con independencia las unas de las otras, sin orden, y por así decirlo, se ha convertido en función de la otra, como por ejemplo la melodía de la armonía.

(Adorno, 1966: 47)

En la aproximación que se haga al desarrollo y evolución durante la época contemporánea de cualquier instrumento musical, habrá que considerar las apreciaciones del filósofo alemán Theodor Adorno reflexionando sobre la absoluta separación ocurrida entre lo que él llama “*la gran música*” (1966, pág. 14) y la sociedad de consumo y sus intereses, esto, debido a la contradicción por él detectada entre la coherencia que cree percibir en el desarrollo de la primera y las necesidades que deleitan al público burgués (1966, pág. 14).

En lo que respecta a la ejecución instrumental, cuestión fundamental para esta investigación, puesto que la ejecución del violonchelo será abordada durante la misma, Adorno resulta pertinente al señalar la actitud contemporánea de ciertos ejecutantes quienes, dejándose influenciar en sus decisiones por las consideraciones sociales de su época (según lo entiende el filósofo de la escuela de Frankfurt), se “*dejan guiar siempre por aquellos momentos de más directa y exterior eficacia y comprensibilidad de la obra ejecutada*” (1966, pág. 15). Habrá que reflexionar si esta condición señalada por Adorno influye en la consideración que en el repertorio musical de nuestras salas y festivales de música se da a la presencia del violonchelo. No hay que olvidar la doble caracterización que para Adorno tiene el arte (y dentro de este concepto, de algún modo condensándolo: la música): ser por una parte autónomo y por otro, un hecho social. Así lo señala Vilar en su breve estudio sobre el pensador, resumiendo su apreciación de Adorno calificándolo como “*el teórico de la autonomía del arte (...) pero a la vez es el gran sociólogo*” (1999, pág. 208).

Un instrumento musical alude a la influencia que lo técnico tiene en el arte y particularmente en la música, y que Adorno no separa de lo que denomina ‘el arte auténtico’. Con respecto a la importancia que tiene la técnica para la representación musical valdría pensar en que son los instrumentos musicales los encargados de llevar sobre sí la técnica de la obra, es decir, son los medios donde la abstracción musical se objetiviza. Lo que lleva a considerar las reflexiones de Adorno sobre la técnica donde señala que su función *“es constitutiva del arte porque en ella se sintetiza el hecho de que toda obra de arte fue hecha por hombres, que todo lo que en ella hay de artístico es producto humano”* (1983, pág. 280)

La crítica analítica (Pérez Carreño, 1999) señala una serie de consecuencias contradictorias en la idea que señala que la obra de arte sólo existiría en la mente del artista y que, además, nunca se haría clara la relación que hay entre el objeto físico y ellas. Para ello, recurre a señalar que, por ejemplo, la Novena Sinfonía de Beethoven no existiría sino cuando es ejecutada, o más bien, cuando alguien escucha tal ejecución (Pérez Carreño, 1999, pág. 98). Siguiendo con el señalamiento de la obra de arte en su caracterización de objetos con propiedades representacionales (y para desempeñar estas propiedades representacionales la composición musical requiere de los instrumentos musicales, violonchelo incluido), autores como R. Wollheim, citado por Pérez Carreño, reitera que las obras de arte *“necesitan ser interpretados, que tienen, al menos, un significado representativo y uno expresivo”*. (1999, pág. 99)

Por tanto, en esta su necesidad de ser interpretadas, habría que considerar el involucramiento de los instrumentos musicales en las obras musicales, y que cada instrumento musical, más allá de la escasa o mucha presencia que haya adquirido en el repertorio compositivo occidental, tiene una trascendencia fundamental una vez escogido como instrumento solista o acompañante.

1.1 APARICIÓN DEL VIOLONCELO COMO INSTRUMENTO ACOMPAÑANTE Y SOLISTA

1.1.1. El ‘solo’

Antes de abordar puntualmente la cuestión del violonchelo como instrumento acompañante y solista vale hacer una brevísima aproximación al concepto de ‘solo’ en la interpretación y la composición musical. Un ‘solo’ es una pieza o sección de ella, que ejecuta un instrumentista o cantante en solitario, o en primer plano de la pieza. Los solos se presentan tanto en la música popular como en la académica y, dependiendo la etnia, en la folclórica.

1.1.1.1. El ‘solo’ en la música académica

Generalmente las piezas escritas para un único instrumento, involucran a un instrumento polifónico (así como el piano, órgano, arpa, guitarra...); mientras que las piezas en las que un instrumento monofónico ejecuta un ‘solo’ (como los instrumentos orquestales de viento y cuerda), suelen incluir, además del instrumento solista, otros instrumentos, como un piano, o toda una orquesta entera. Sin embargo, existen piezas para un instrumento monofónico únicamente.

1.1.1.2. En un concierto

En un concierto, el ‘solo’ es una sección para uno o más instrumentos solistas acompañados de una orquesta. Aunque hay partes de esta sección en la que el solista ejecuta el ‘solo’ completamente en solitario, la mayor parte de las veces, mientras toca junto con la orquesta, su carácter distintivo y su importancia en la sección lo hacen más notable.

1.1.1.3. Los ‘solos’ como pasajes

Así como anteriormente se explicaba la figura del ‘solo’ en el concierto, en cualquier tipo de obra puede figurar una parte en la cual un instrumento se hace notable por su particular prominencia en la textura musical.

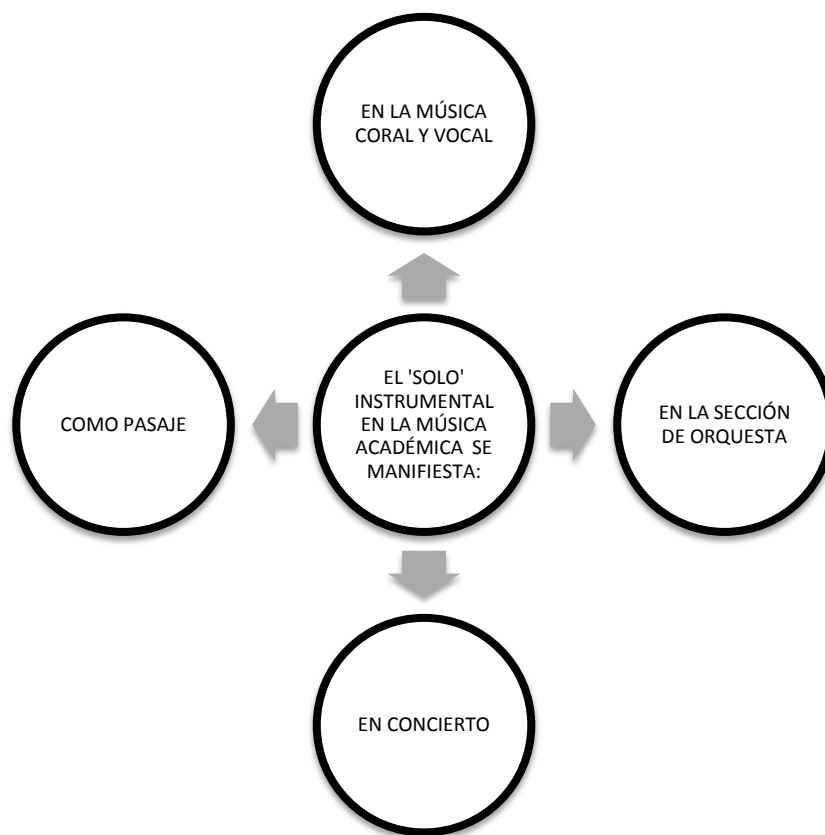
1.1.1.4. El 'solo' en una sección de la orquesta

La orquesta moderna está dividida en secciones de cuerdas, vientos (subdivididos en metales y maderas), percusión, etc. En estas secciones todos los instrumentos iguales suelen tocar lo mismo (los primeros violines tocan todos lo mismo, los segundos también, los cellos hacen lo mismo). Pero a veces, dentro de una sección de la orquesta puede un instrumentista dentro de esta ejecutar un 'solo'.

1.1.1.5. El 'solo' en la música coral y vocal.

Todos los tipos de 'solo' antes mencionados en lo instrumental, tienen su paralelismo en la música coral. Existen obras para voz y orquesta u otros instrumentos, otros para voz y coro (como los conciertos, aunque para este tipo no se utiliza esa palabra), y pasajes solistas para obras corales.

Fig. 1. Las varias manifestaciones del instrumento musical



Fuente: (El Atril, 2011)

1.1.2. El violoncelo como instrumento solista y acompañante

Un recorrido por las redes cibernética buscando definiciones sobre el término “violoncelo” o “chelo” nos hace suponer la existencia de un sinnúmero de concepciones en el vasto territorio que abarca la teoría musical. No obstante, casi todas las publicaciones avienen en explicaciones de cómo está conformado el instrumento y cómo se lo utiliza, su función como acompañante es lo que más destacan. En primera instancia lo describen como “...un instrumento grave de cuerdas frotadas con arco perteneciente a la familia del violín” (El Atril, 2011); habría que agregar su particularidad de caja ancha que produce una rica resonancia que queda mantenida, a diferencia del pequeño violín. Definiciones que no distan mucho de lo que se puede disponer en las bibliografías que han aparecido en nuestro medio, sin descontar aquello que puedan proporcionarnos los diccionarios. “Instrumento musical de cuerda tocado con arco, más grande que la viola y más pequeño que el contrabajo y con un registro intermedio entre ambos. El intérprete, que está sentado, lo coloca entre sus piernas para tocarlo” (Real Academia Española, 2011).

Pese a que existe un parecido en formato y técnicas básicas de ejecución con el contrabajo al sostenerlo en posición vertical, la historia del violoncelo es muy diferente, diferente incluso a la *viola da gamba* (viola de pierna) que fue contemporánea en su nacimiento. Nuestro instrumento hace su aparición en la primera mitad del siglo XVI, el dato más seguro es que apareció en el año 1530, como el bajo de la familia de las *violas da braccio* (viola de brazo), según algunos historiadores. Uno de los primeros instrumentos que aún se conservan, data de 1572, creado por Andrea Amati¹ y que es conocido como El rey, en honor a Carlos IX de Francia, mismo que



Imagen: Antonio Stradivari obra pictórica de Edgar Bundy, 1893: imagen idealizada por el Romanticismo de un héroe-artesano.

Fuente: (Biografías y vidas, 2011)

¹ **Andrea Amati** (1520-1578) fue el progenitor de la famosa familia de luthiers Amati (fabricantes de violines) originaria de Cremona, Italia, durante los siglos XVI y XVII. Andrea Amati estableció la forma del violín moderno y se le atribuye la creación del primer violoncelo. El gran aporte de los Amati fue su

cuenta con motivos reales. Sin embargo, la historia nos relata que existían muchos tipos distintos de violonchelos, desde los ‘tenor’, a otros de tamaños mayores, con distintas tesituras y diferentes formas de sujeción que poco a poco serían desplazados por la versatilidad y el encanto que produjo el violoncelo en la medida que iba perfeccionándose en los siglos posteriores.

En el siglo XVII Gasparo da Saló (de Brescia) fue perfeccionando la forma y tamaño de los antiguos violonchelos, hasta que, en el siglo XVIII, Stradivarius normalizó su tamaño, y lo cambió de 80 a 76 cm, muy similar a la talla actual. Hoy en día, los violonchelos de Stradivarius son muy costosos, probablemente en su propia época los fabricantes de violines que también fabricaban violonchelos ganaran mucho más dinero con la construcción de estos instrumentos que con los violines. *“Como muestra de su rápida popularidad, en 1680 ya estaba incluido como instrumento fijo en la Orquesta Imperial de Viena y en 1709, la Orquesta Sinfónica de Dresde ya tenía cuatro violonchelos”*. (La familia del arco.blogspot, 2011)

En esta última época también se crearon otros instrumentos que, asimismo, irían desapareciendo con el tiempo; este es el caso del violonchelo piccolo que lo utilizaría Bach en sus cantatas de Leipzig o el también entonces conocido violonchelo de cinco cuerdas que el mismo Bach lo utilizó para su Suite N°5, con el chelo creado por la Familia Amati. En tal sentido, hasta la primera mitad del siglo XVIII, el chelo todavía estuvo compitiendo por el repertorio con *la viola da gamba*, ya que tenían un timbre similar y se usaban sobre todo como bajo continuo. Además, algunos de los grandes compositores de la época, como Marin Marais o Henry Purcell, se negaron rotundamente a emplear el nuevo violonchelo, usando en su lugar *la viola da gamba* y escribiendo expresamente en las partituras que la interpretación debería de ser para este instrumento.

Su popularidad finalmente llegó con el siglo XVII, cuando empezó a utilizarse como solista para apoyar a las armonías de otros instrumentos. Como muestra de su

adelanto sobre el superficial y plano ejemplar, el cual era capaz de producir una esplendorosa entonación de soprano, después mejorado por Stradivari. (Biografías y vidas, 2011)

rápida popularidad, en 1680 ya estaba incluido como instrumento fijo en la Orquesta Imperial de Viena y en 1709, la Orquesta Sinfónica de Dresde ya tenía cuatro violonchelos. Las primeras obras creadas específicamente para violonchelo, fueron de Doménico Gabrieli y de Giuseppe Maria Jacchini (c. 1663-1727) hacia 1689. No obstante, el violoncelo continuó en competencia con varios instrumentos para sobrevivir.

En la primera época, había más instrumentos similares al violonchelo, como por ejemplo el violón, que se usaba como bajo continuo. Además, había otros como violonzino o basset, que pertenecerían a la misma familia pero se interpretarían de distintas maneras o tendrían otros tamaños o número de cuerdas distinto. También existía la viola d'amore (viola de amor), por ejemplo, cuyo origen es distinto pero que recuerda al violonchelo en cuanto a su interpretación (con arco) y a su sujeción. Al principio se sostenía sujetándolo con una cuerda a la cintura, o bien sobre el hombro (da espalla), o bien entre las rodillas o en el suelo. Había muchos tipos distintos de violonchelos, desde los 'tenor', a otros de tamaños mayores, con distintas tesituras y diferentes formas de sujeción. (La familia del arco.blogspot, 2011)

Durante el barroco el violoncelo cumplió un papel fundamental como instrumento continuo que paulatinamente fue reemplazando al tenor de *viola da gamba* (viola la pierna) tanto como instrumento solista así como continuo. Es importante describirlo cómo estaba construido en aquella época pues su sonoridad misma era diferente, tanto así que el violoncelo barroco aún hoy en día se fabrica con tales características a fin de proporcionarle su específica sonoridad. El violonchelo barroco carecía de pica, la varilla metálica que tienen los violonchelos modernos para sujetarlo al suelo, que resulta mucho más cómodo para dejar a la mano izquierda la libertad suficiente para las complicaciones técnicas de las obras posteriores al barroco. Esto pasaba porque al estar sujetando el violonchelo con las piernas y con la mano izquierda, la que crea los distintos sonidos al apretar las cuerdas sobre el mástil, aumentaba la tensión en esta mano y disminuía la agilidad de los dedos. “Además, en esta época se usaban cuerdas de tripa, no las cuerdas metálicas que se usan ahora, que le daban una sonoridad completamente distinta” (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002, pág. 198). En aquella época los instrumentos barrocos estaban afinados en 415 Hz en lugar de los 440 Hz de la actualidad, debido en parte por esas cuerdas no



metálicas y por la menor tensión que sufrían éstas. El puente era algo más bajo y la curvatura de su parte superior era menor, el cuello era más robusto y el mástil tenía menor inclinación y era más corto. Además, el bastidor del interior era más pequeño. Este violonchelo barroco hacía que el sonido se proyectara menos.

Su presencia dentro de la orquesta fue estabilizándose como sección y cada vez aumentaba su número. Recién en la segunda mitad del siglo XVIII se lo presenta en conciertos producidos netamente para este instrumento, tal es el caso del aparecimiento en la música de cámara. Paralelamente, en este siglo, empezaron a escribirse sonatas, tríos y cuartetos exclusivos para él.

Su interpretación se lucía junto con el clavicordio en las primeras orquestas y conjuntos más pequeños. Para la siguiente centuria más de un célebre compositor comenzó a utilizar al violoncelo como instrumento para el desarrollo de virtuosismo, sobre todo, en la época del romanticismo en la que figuran varios talentos musicales que son descritos en el “Libro de la música”.

Ya entrado el siglo XVIII, casi todos los compositores aportaban alguna contribución al repertorio de piezas para violoncelo, en el que se incluyen las suites de J.S. Bach para este instrumento y los conciertos de Haydn, Dvorak y Elgar. Los virtuosos llevaron la técnica de su interpretación hasta el período romántico, en el cual se aprovecharon todas sus cualidades expresivas. Entre los magníficos violoncelistas de nuestro siglo se encuentran Pau Casals, Jacqueline du Pré, Pierre Fournier, Paul Tortelier y Mstislav Rostropovitch. (Instituto Parramón, 1979, p. 92)

Para entonces el violoncelo tuvo una proporción que no volvería a ser modificada significativamente hasta la actualidad. Una descripción más minuciosa del violonchelo, desde entonces, diría que es una caja de resonancia de hombros altos, cintura pronunciada en su sección intermedia, torso abombado, tabla armónica con sendos tornavoces en F, mástil con diapasón sin trastes y clavijero con clavijas laterales rematado en voluta -o en cabeza antiguamente. Köneman en su Enciclopedia Ilustrada de los Instrumentos Musicales (2006), refiriéndose a la forma y proporciones similares a las del violín, específicamente nos dice que “...su cuerpo tienen casi el doble de la longitud de éste, sus lados son unas cuatro veces más anchos, y su mango es largo. Su longitud oscila entre 1,55 – 1,56 m. de los cuales el cuerpo mide 0,76 m. (...) El arco del violonchelo es similar al del violín, pero más corto y pesado” (p. 280). Además se explica sobre la existencia de otros tamaños, pues mientras los músicos adultos utilizan violonchelos de tamaño normal, existen también instrumentos más pequeños (la mitad, tres cuartos o siete octavos del tamaño estándar).



Imagen: Violín y violoncelo juntos.

Fuente: (Instituto Parramón, 1979, p. 92)

Para su ejecución mayormente se escribe en clave Fa, a no ser que existan notas o pasajes especialmente agudos para que haya que recurrir a la clave Do o Sol. En lo que respecta a su afinación, se ubica cuatro cuerdas en quintas, Do (4), Sol (3), Re (2), La (1), es decir, una octava más grave que la viola.

Es igualmente importante recordar el manejo histórico del instrumento. El violoncelo inicialmente se tocaba de pie, sosteniéndose el arco con la palma de la mano hacia arriba. Incluso se afirma que era sujetado con una cuerda a la cintura del instrumentista. En el transcurso del siglo XVIII recién es cuando se empieza a utilizar con la palma de la mano hacia abajo. “A lo largo de mediados y segunda mitad del siglo XVIII la mano va agarrando el arco más hacia su extremo, y se impone su ejecución sedente, con el instrumento entre las piernas” (La familia del arco.blogspot, 2011). Para la mitad del siglo XIX los requerimientos de la técnica del instrumento en el registro más agudo hacían necesario un soporte más estable, por lo que “...se le añadió

una pica de metal que permitía apoyarlo en el suelo, de tal manera que, hoy en día, para hacerlo sonar, se sostiene contra el pecho, entre las rodillas del intérprete, sentado” (Köneman, 2006, p. 280). A partir de ahí es cuando se difunde el uso de un puntal que fija el instrumento al suelo dándole seguridad y resonancia. Este cambio sufrido afectó en el crecimiento de su volumen. Al respecto, las páginas virtuales especializadas en este instrumento explican que, a más inclinación del clavijero respecto a la tabla de resonancia, mayor tensión en las cuerdas, lo cual da como resultado que *“en más volumen más brillantez y cierta pérdida de armónicos”* (La familia del arco.blogspot, 2011).

Definitivamente su aparición en conciertos se incrementa a lo largo del siglo XIX, cuando aparecieron los grandes teatros y su sonido se escucharía sin problemas por encima del resto de la orquesta de manera más definida llegando a un público mucho más numeroso que en épocas anteriores. Actualmente, el violonchelo aparece como el segundo instrumento de cuerdas en una formación sinfónica en la que puede contar hasta con 12 chelistas y hasta se ha vuelto imprescindible para la música académica y otros géneros donde ha tenido una singular presencia.



Fig. 2: La historia del Violonchelo. Siglo XVI-XVIII

Fuente: (Instituto Parramón, 1979)

1.2 PRESENCIA DEL VIOLONCELO EN LA MÚSICA EUROPEA

Indudablemente la cuna del violoncelo es también cuna de los proyectos musicales de mayor envergadura y reconocimiento en el mundo musical. Su apogeo nació paralelamente con el Barroco². Época en la que algunos compositores empezaron a interesarse en él como bajo continuo de sus obras, y, de forma separada, empezó a ser utilizado para agrupaciones más pequeñas como dúos, tríos y cuartetos. El violonchelo que se usó en toda esta época, se llama violonchelo barroco, que prácticamente es idéntico al violonchelo moderno. Todavía se conservan muchos ejemplares de este tipo de violonchelo y además se siguen fabricando, ya que los músicos que interpretan obras barrocas consideran que la sonoridad de estos instrumentos es mucho más adecuada para este tipo de música.

A Johann Sebastian Bach le corresponde la poca verificable creación de un instrumento denominado viola pomposa que anteriormente la veríamos como violoncelo de hombro. Lo cierto es que él, precediendo al actual instrumento o no, lo utilizó sus Cantatas de Leipzig, que en su compleja versión de cinco cuerdas le serviría para interpretar la Suite # 6. De ahí la leyenda para considerarlo como el primer gran músico que compuso para violoncelo, no obstante, “...algunos investigadores creen que las 6 suites para violonchelo solo en realidad estuvieron creadas para el violonchelo piccolo da spalla” (La familia del arco.blogspot, 2011).

² Siguiendo a Hauser (1962, págs. 421-429), se puede señalar que la valoración del arte barroco en el sentido actual fue realizada principalmente por Wölfflin y Riegl. En el Barroco se exterioriza una mentalidad más homogénea, pero que en los diversos países europeos asume formas diferentes. Comprende esfuerzos artísticos tan diversificados, los cuales nacen de modo variado en los distintos países y esferas culturales que parece dificultosa la alternativa de reducirlos a un común denominador. Una aproximación ensayística de gran envergadura es la que realiza Hauser cuando apuntando las ansias de infinitud del creador barroco, afirma:

Todo el arte del Barroco está lleno (...) del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser. La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo. Cada una de sus partes apunta (...) a una relación infinita e ininterrumpida; cada una contiene la ley del todo; en cada una opera la misma fuerza, el mismo espíritu (...) cada forma movida parece querer superarse a sí misma; cada motivo se encuentra en un estado de tensión y de esfuerzo, como si el artista nunca estuviera completo de que consigue también expresar efectivamente lo absoluto. (1962, pág. 429)

Encerrada en dicha disputa por si Bach fue o no fue o no fue el primer compositor, nace la historia de violoncelo en Europa. Las primeras obras creadas específicamente para violonchelo, conocido como tal, fueron de Doménico Gabrieli y de Giuseppe Maria Jacchini (1663-1727) hacia 1689. Posteriormente Vivaldi vendría a componer 27 conciertos para violonchelo, y en la segunda mitad del siglo XVIII Luigi Boccherini, que además era violonchelista virtuoso, dedicó 12 conciertos a este instrumento. Durante este último siglo, con la gran popularidad que tuvo como bajo continuo, acabó por desplazar totalmente en este período a la *viola da gamba*, y se consolidó como instrumento.

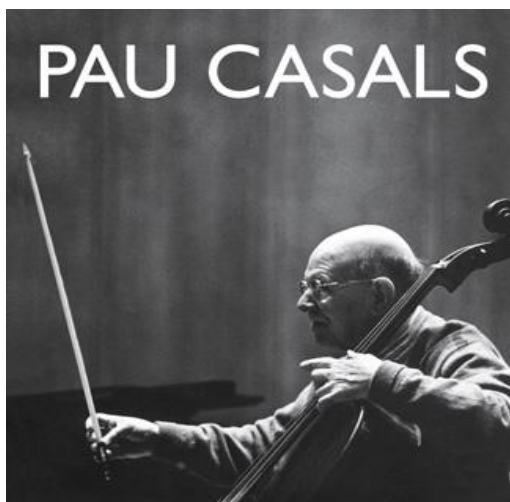


Imagen: Fotografía de Pau Casals

Fuente: (Fundación Pau Casals, 2011)

En el siglo XVIII también empieza a desarrollarse la primera literatura concertística pensada exclusivamente para el instrumento. El violoncelo entonces se volvería recurrente en las agrupaciones de cámara.

En esta misma época nacerían dos grandes compositores de la música académica, Haydn y Beethoven, que hoy en día componen el repertorio clasicista del chelo. El 1er Movimiento de Haydn es uno de los conciertos más conocidos para violonchelo y orquesta. A nivel docente uno de los que más se incluyen en las programaciones de grado medio y superior de Conservatorios, así como en Oposiciones. Con Beethoven aparecería un lenguaje nuevo y diferente que mediaría entre el Clasicismo y el

Romanticismo, al menos así se muestra su Sonata para violoncelo y piano en sol menor # 5 (UDLAP, 2008). Estas figuras de la música enaltecieron al violonchelo y compusieron gran número de obras para él, ya como instrumento solista, ya como acompañante. Desde entonces, de cierto modo, vino a ser considerado un instrumento fundamental pues lo utilizaban prácticamente todos los compositores de la escuela barroca.

En el s. XIX, con la evolución del violoncelo moderno, simultáneamente cambiarían las pequeñas salas de cámara por grandes salas de conciertos y teatros de la ópera lo que permitió promocionar el sonido del violoncelo en públicos más extensos, a la par que la estética del romanticismo transgredía en todas las artes. El romanticismo de este siglo, es considerado como la Edad de Oro del violoncelo. Schumann, Brahms, Dvorak o Mendelssohn compusieron conciertos para violonchelo y orquesta, y con el establecimiento de la orquesta sinfónica, el violonchelo definitivamente se convirtió en el tercer instrumento más numeroso, después del violín y de la viola.

Llegado el siglo XX, se continuó componiendo mucha música para violonchelo, con compositores como Ravel, Debussy o Shostakovich. Además, *“a partir de los años veinte, el violonchelista catalán Pau Casals consigue, con su nueva puesta en escena de las Suites para violonchelo de Bach, devolver al violonchelo a una posición privilegiada”* (Fundación Pau Casals, 2011). Así aparecieron en este siglo otros intérpretes como Rostropovich o Jacqueline du Pré, así como Anner Blyss con su violonchelo barroco.

En este siglo comenzarían las mujeres a hacer sus primeras apariciones como intérpretes de violonchelo, cosa que no había ocurrido anteriormente. Durante mucho



Imagen: Mujer con violoncelo

Fuente: (La familia del arco.blogspot, 2011)

Lic. Wilfrido Ruque G.

tiempo, sólo las mujeres de clase alta podían tener acceso a los instrumentos musicales, y no estaba bien visto por la sociedad la postura de sujeción del violonchelo, entre las piernas, considerándola poco aristocrática. Existe documentación de otro tipo de posturas adoptadas por algunas mujeres violonchelistas, sujetando el instrumento de lado. A

esto se sumó los prejuicios que existían contra las mujeres instrumentistas. Pero ya desde los años veinte aparecen mujeres violonchelistas aplaudidas y valoradas, este es el caso de Raya Garbousova, o la más conocida Guilhermina Suggia, de esta última, muy aceptada en el mundo internacional, el Morning Post en 1927, citado por el Instituto Parramón (1979), escribió:

Se podría llamar a Guilhermina Suggia un maestro en lugar de una amante de su instrumento. Cuando juega, el espíritu de su violonchelo rinde tributo - hace reverencia. Pero ella es demasiado de un artista de utilizar su poder de la tiranía. Ella sabe cuándo derivar a su tono persuasivo de la voz, y cuando se haga cargo de su inflexibilidad. El resultado es una feliz y productiva alianza de dos temperamentos muy inquieto. (Instituto Parramón, 1979)

Por otro lado, con los posteriores avances del chelo a lo largo del siglo XX, en los años noventa, empezaría a tener un nuevo repertorio como es el caso de la música pop, rock e incluso heavy metal, como el grupo finlandés Apocalyptica, con sus tres (antes cuatro) violonchelos, y con la aparición del violonchelo eléctrico.

1.3 PRESENCIA DEL VIOLONCELO EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA

El violoncelo apareció en Latinoamérica indudablemente después de la Conquista como instrumento de interpretación sin que se haya destacado en sus primeros momentos, pues su aparición estuvo emparentada con la relación colonial o neocolonial con los centros metropolitanos que surgieron en el continente. No se sabe a ciencia cierta de su historia. Sin embargo, se puede inferir que su situación no se ha alejado de las propuestas estéticas de los siglos XIX y XX. Estos siglos revelan una grandísima variedad de hibridaciones y disyunciones, fusiones y fisuras, y las cuestiones más elementales de forma y contenido musical. En todo caso, su estética se relaciona con el pensamiento y la emoción. Así, “...la práctica decimonónica de la expresión artística aparecía yuxtapuesta como el antagonismo, primeramente del neoclasicismo, luego del realismo y el romanticismo” (Bethell, 1991, 159).

Generalmente los artistas latinoamericanos han tendido a optar por la pasión, la espontaneidad y la intuición, lo cual explica la influencia que continúa ejerciendo el romanticismo del siglo XIX y la importancia especial del surrealismo en el siglo XX.

Y ya que se ha hecho una referencia a movimientos tan importantes como el romanticismo y el surrealismo, se vuelven necesarios, otra vez, los aportes filosóficos de un pensador tan afín a la música y la estética como es Adorno. Es así que con relación a los ‘ismos’ realiza unas pertinentes reflexiones. (Teoría estética, 1983, págs. 40-42). Primero señala que aunque el lenguaje de los ‘ismos’ incluye una contradicción cuando en apariencia eliminan del arte (gracias a la reflexión y decisión propias de las escuelas) su carácter involuntario, son, sin embargo, *“la elevación a autoconciencia de que sin voluntad consciente nunca ha existido seguramente una tarea artística de importancia”* (pág. 41). Una particular forma de conciencia que le sirve al arte, y con él la música, para organizarse hacia adentro y hacia el exterior, esto es, frente a las pretensiones monopolizadoras y alienantes de la industria musical contemporánea serían los ‘ismos’ la autoconciencia que impulsaría las fuerzas productivas y creativas individuales, pero gracias al trabajo grupal. Por otra parte apunta que los ‘ismos’ suelen ser escuelas que reemplazan la autoridad oficial, institucional, académica por la real y verdadera.

Además, en el arte latinoamericano en conjunto, la búsqueda de conocimiento y de autoconocimiento -tanto si la lleva a cabo el pensamiento como las emociones o los sentidos- que caracteriza a todo el arte occidental desde el Renacimiento, época en que los exploradores europeos <<descubrieron>> América Latina, se ha combinado en esa región desde comienzos del siglo XIX, como en otros territorios ex coloniales, con la búsqueda de identidad y autoexpresión nacionales y continentales... (Bethell, 1991, 159)

Las propuestas creativas del siglo XIX estuvieron estrechamente relacionadas con la literatura que era el modo dominante de expresión cultural en la América Latina de aquella época y que circunscribía la forma y la interpretación de todas las demás artes. Sin embargo, su preeminencia no hacía más que robustecer el academicismo que identificaba el siglo. Para Leslie Bethell (1991), el academicismo era inevitable en un continente de naciones jóvenes que habían rechazado la herencia ibérica, con sus irracionales formas artísticas barrocas, pese a que se habían impuesto a sí mismas el proyecto de construir nuevos sistemas políticos y culturales como medio de integrar América Latina en el orden europeo, del que se sentían destinadas a formar parte. *“En ningún lugar era la influencia de la literatura más evidente que en la música, que en*

1870 ya estaba desarrollando rápidamente, con numerosos teatros y conservatorios en la mayoría de las principales capitales” (p. 180) donde indudablemente debió estar presente el violoncelo.

Nombres que resaltan el elenco internacional latinoamericano son, en 1946, José Bragato quien ganó por concurso el puesto de solista de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Efectivizándose su cargo de violonchelista suplente solista en la Estable del Teatro Colón. En 1981, el Cuarteto Latinoamericano de México conformado por Saúl Bitrán (violín), Aron Bitrán (violín), Javier Montiel (viola) y Álvaro Bitrán (violonchelo), quienes se han dado a la tarea de difundir el repertorio de música contemporánea, divulgando la creación musical de nuestro continente en los principales centros musicales del mundo. Por otro lado, en 1984, integra el Trío San Telmo, junto con María Eugenia Castro (violonchelo) y Bárbara Civita (piano). Con este conjunto de prestigio nacional e internacional, realizó numerosas giras por Europa, Latinoamérica, Estados Unidos y la ex Unión Soviética. En el 2007 se creó el primer Festival Latinoamericano de Violoncelo a cargo del maestro Eduardo Vasallo.

1.4 PRESENCIA DEL VIOLONCELO EN LA MÚSICA ECUATORIANA

Difícilmente podría determinarse con precisión los primeros géneros musicales que irrumpieron desde Europa en nuestro país. No obstante, según el Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana (2002) se han hallado en las crónicas relaciones e informes históricos (se han localizado contadas partituras) que señalan que *“tanto la música religiosa de pequeños y amplios formatos y la música popular europea, así como la música negra, fue introducida por los colonizadores y por los esclavos desde épocas iniciales de la conquista”* (p. 16).

Evidentemente, fueron los misioneros los que contribuyeron al ingreso de los primeros instrumentos y de repertorios musicales europeos en las regiones más apartadas en su cruzada evangelizadora, siendo los protagonistas, conjuntamente con algunos otros colonizadores (Cabello Balboa, trajo una vihuela, varios religiosos junto a Jodoco Rickie enseñaron música en la Escuela de San Andrés). Samuel Fritz será el colonizador referente de nuestra investigación pues a él se le atribuye la introducción del violín. Los Estudios registran sobre este personaje histórico que *“...ha introducido el*

violín en la región oriental, en la dispersión de la cultura musical europea en América y en el Ecuador Colonial” (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002, pág. 17).

Por otro lado, se sabe también que trajeron algún instrumento musical los marineros que se embarcaron en el Puerto de Palos con Cristóbal Colón en su primer viaje a las “Indias”. ¿Lo hicieron Américo Vespucio u otros audaces navegantes de la época? Se desconoce el dato exactamente. Lo que sí sabemos gracias a las notaciones realizadas en el Diario de navegación por el mismo Cristóbal Colón, es que se entregaron a los habitantes de la isla Guannahaní, cuentas de vidrio y cascabeleas, a cambio de productos. *“La iglesia propició el ingreso de los instrumentos musicales europeos, que pronto aprendieron a fabricar los artesanos mestizos e indios. Se fabricaron órganos para las iglesias, arpas y otros instrumentos que llegaron desde Europa, ambos tienen sus fabricantes en nuestro país”* (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002, pág. 18).

Sin embargo se desconoce que haya existido algún otro instrumento familiar del violoncelo, a no ser que sea el citado violín. Agustín Guerrero (1984), refiriéndose al violín del siglo XVI manifiesta que fue un obispo quien lo incorporó al reciente repertorio musical al traer músicos españoles para enseñar su instrumentación. *“... Se dice que el primer obispo de Quito, señor doctor don García Diez de Arias, trajo algunos músicos españoles para la Catedral, y que estos, tomando a su cargo a algunos indios, empezaron la enseñanza del violín, la flauta y el obeu...”* (Guerrero, p. 8). Entonces no se conoce ningún otro dato que haga mención al violoncelo hasta el siglo XIX, pues incluso en el registro de contratación del año 1568, la Audiencia de Quito solicitó nombres para profesores y distribución del presupuesto destinado a conformar un repertorio musical en los que figuran profesores de varios instrumentos, pero en ningún caso se hace mención al violoncelo.

Se presentó una lista, bajo la dirección de Fray Juan de Obeso, en la que se comprometían Diego Gutiérrez, indio natural de Quito, para la enseñanza de canto, escritura y tañido de tecla y flautas; Pedro Díaz, nativo de Tanta, para canto llano, órgano, lectura, escritura y teñido de flautas y chirimías; Juan Mitíma, indio de

Latacunga, para canto y tocado de sacabuches; Cristóbal de Santamaría, natural de Quito, para canto, lectura y teñido de instrumentos. Estos maestros de enseñanza ordinaria, tuvieron por ayudantes a Juan Oña, natural de Cotacollao; Diego Guaña, indio de Conocoto; Antonio Fernández, nativo de Guangopolo y Sancho, natural de Pizoli. (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002, pág. 19)

Se supone su introducción a inicios del siglo XIX, cuando ocurrió el primer choque entre músicos antiguos y modernos, una vez que se estableció la Orquesta de Quito. Dichos forcejeos se debieron a que los últimos tenían mejor preparación que los primeros, pues tuvieron formación en repertorios más modernos de la música española e italiana, donde pudo, de hecho, haber estado presente el chelo. Con respecto a esta doble caracterización entre músicos y modernos, las fuentes bibliográficas investigadas señalan:

Los primeros carecían de buena instrucción, los segundos, orgullosos de pertenecer a una escuela más adelantada, no querían confundirse con los otros, de lo que no dejaban de tener razón porque los antiguos eran casi memoristas, mientras que los modernos estaban reunidos y se ejercitaban en el repertorio de música española, y algo de la italiana que el padre se había podido proporcionar. (Guerrero, p. 20)

Recién se hace referencia a su presencia en instrumental en el fundado Conservatorio de Música de 1870, el más relevante acontecimiento para el desarrollo de la música académica ecuatoriana en el siglo XIX. Se entiende de su existencia por el ímpetu de mejorar y actualizar el repertorio europeo en el país y donde nacerá más adelante la "escuela nacionalista" y las nuevas tendencias de la música académica del país. Éste se convirtió en el lugar de nacimiento del Himno Nacional, del primer director de esta institución, Antonio Neumane. En ella, hubo una numerosa concurrencia de jóvenes, de ambos sexos, para las clases de piano, canto, orquesta, y una banda militar, compuesta de veintiocho jóvenes artesanos, según nos cuenta el mismo Guerrero. No obstante, este Conservatorio, debido a la falta de presupuesto, cerró en menos de una década.

Un hecho de bastante singularidad en la historia de nuestra música, fue la fundación de la "Sociedad Musical Santa Cecilia" en el año 1892. Su fundador fue el

compositor ecuatoriano Aparicio Córdoba (184? - 1934). Dicha asociación o sociedad de músicos estaba integrada por ex-alumnos del cerrado Conservatorio y duró sólo hasta 1897 constituyéndose en antecedente directo de la "Sociedad Filarmónica" que sería fundada en la década de los cincuenta.

En el año 1900 se reabre el Conservatorio de Música, y es en esta ocasión cuando figura el nombre del ecuatoriano David Ramos como profesor contratado de violoncelo y contrabajo. El violoncelo hace su aparición pública con el repertorio de esta época aunque es indudable que debió estar presente desde hace mucho tiempo en las casa aristocráticas, ello desde la República.

El aporte del nacionalismo ruso al mundo entero, se convirtió en paradigma para los nuevos pueblos en los inicios del siglo XX, ahí se demostró de sobra su identidad y representatividad universal. *“Lógicamente en el Ecuador, estos planteamientos debían ser asimilados por los músicos académicos de la cultura mestiza, con acceso a la información cultural mundial”* (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002, pág. 31). La escuela romántica de Juan León Mera y Juan Agustín Guerrero se convirtió en los primeros aportes nacionalistas que reconocían los valores de la música popular e indígena. Lo que le daría la pauta para que el compositor italiano Domingo Brescia diera sentido nacional de la creación. Es así que, el compositor Segundo Luis Moreno empezó la recopilación de materiales musicales indígenas y seguidamente la elaboración de postulados nacionalistas.

Con la llegada del italiano Domingo Brescia (Director del Conservatorio de Quito, 1904) seguramente se compusieron obras académicas destinadas para el violoncelo. Para entonces se pueden apreciar tres generaciones: la primera generación de músicos nacionalistas, conformada por Segundo Luis Moreno Andrade (1882-1972), Sixto María Durán (1875-1947), Francisco Salgado Ayala (1880-1970) y de Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956), quienes comienzan a elaborar nociones y teoría musical nacionalista ecuatoriana, que es difundida a través de sus escritos y de sus obras musicales. La segunda generación compuesta, tanto conceptualmente como musicalmente, por corrientes nacionalistas que llegaron a conjugar en sus composiciones las propuestas hechas por la primera generación (expresar por una

técnica clásico-romántica europea la dualidad indígena hispánica), hasta el serialismo schoenbergiano, ultramodernismo y las propuestas nacionalistas religiosas. En esta generación se distinguen Luis Humberto Salgado Torres (1903-1977), José Ignacio Canelos Morales (1898-1957), Belisario Peña Ponce (1902-1959), Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964), entre otros. La última etapa comprende un nacionalismo con cierta tendencia política y posiciones estéticas particulares. Algunos de los compositores de la generación que se destacaron fueron “...*Corsino Durán, Ángel Honorio Jiménez, Néstor Cueva, Inés Jijón. Ellos influyeron a su vez en los jóvenes exponentes cuya mayor representación será la figura de Luis Gerardo Guevara Viteri (1930)*” (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002, pág. 36)

Con la aparición de la música nacionalista ecuatoriana, la internacionalmente aceptada designación de música académica en el siglo XX, establecida por la musicología internacional –misma que designa a los músicos profesionales cuya formación la han obtenido formalmente en academias, escuelas o conservatorios de música (músicos académicos) –, fue motivo de controversia en nuestro medio. En el Ecuador, el crítico y compositor quiteño Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964), según manifiesta el Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, señaló que “*en forma que pudiéramos llamar académica –a base de estudios de solfeo y de las consiguientes nociones de teoría elemental- sólo puede hablarse de cultivo, de aprendizaje metódico de instrumentos en Quito al tiempo de instaurarse la República*” (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002, pág. 31). Pero ello no implica descalificar a la música que le haya precedido anteriormente, éste criterio dividiría en dos bandos la aceptación o no de el término “música académica”.

Aún en nuestros días persisten criterios divididos en cuanto a la designación de la música, pues algunos críticos y compositores no concuerdan con el término por considerarlo condicionante, conservador y tradicionalista. De ahí la necesidad de buscar otros calificativos para la música y sus cultores como son: música culta, seria, escolástica, letrada, elevada, ilustrada, sapiente, artística, selecta, elitista, de concierto, e inclusive, clásica.

La versión más radical y propia, la darían los nacionalistas ecuatorianos quienes usaban la designación de “música estilizada” para sus obras basadas en motivos populares e indígenas, dentro de los modelos técnicos europeos. Así es que, “...el compositor Gerardo Guevara (1930) proponía que se le llamara “música elaborada” (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002, pág. 31)

Otras propuestas europeas como las de Stravinski, Schönberg, llamaron la atención de Luis H. Salgado y Gustavo Salgado, así como Ricardo Romero en 1941, representaría al Ecuador en el primer festival de la Sociedad de Compositores Contemporáneos. Por lo tanto, los creadores académicos presentaron ponencias sobre géneros europeos, creando óperas, sinfonías, suites, misas, rapsodias y poemas sinfónicos ecuatorianos, entre otros. También, producto de estas propuestas la música popular de creadores académicos era de elaboración y desarrollo.

La historia de la Orquesta Sinfónica Nacional es precedida por aquellas bandas y orquestas autosuficientes que tradicionalmente se han encargado de presentar eventos religiosos y oficiales. No obstante, Alfredo Pareja Diezcanseco, Francisco Alexander y un elenco musical de prestigio, el cuarteto español dirigido por el violonchelista catalán Ernesto Xancó apoyarían arduamente para que en 1955 se decretara la creación de la Sinfónica Nacional y, un año después, se la creara. Curiosamente, será el violoncelista Ernesto Xancó el primer director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Finalmente, se adjunta en esta investigación una lista de composiciones de Mesías Maiguashca escritas particularmente para violonchelo, y que se transcriben a continuación tal como fueron enviadas por el compositor ecuatoriano a quien suscribe esta tesis:

<u>Opus/Jahr</u>	<u>Obra</u>
47/2003	<i>K.O. tagebücher</i> : für zwe Celli, zwei Schlagzeuger un Elektronik.
34/1993	<i>The Spirit Catcher</i> (*): für Cello und Live-Elektronik.
33b/1993	<i>...Unvermindert weiter...</i> (*): Version für Akkordeon und Cello.

- 31/1992 *El Oro* (*): für Flöte, Cello, Sprecher und Tonband.
- 18/1983-84 *Fmelodies II* (*): für Cello, Schlagzeug und Computerklänge.
- 12/1976 *Lindgren* (*): für tiefes Melodie-Instrument und Tonband.
- 08c/1972-73 *ÜBUNGEN* (*): für Cello und Synthesizer.

Todas las obras con asterisco pueden ser escuchadas directamente en la página web del compositor: www.maignashca.de

Reflexiones finales sobre la importancia en la calidad interpretativa del violoncelo

Hay que destacar que para componer obras para un determinado instrumento, como en este caso el violoncelo, conviene conocer ciertos aspectos relevantes del mismo como: la tesitura, timbre, posibilidades, claves (de fa, do y sol), dónde y cuándo utilizar, así como sonoridad y cualidades físicas que posee dicho instrumento, para conseguir nuevos efectos. Recordemos que grandes compositores como Haydn, Tartini, Mozart, entre otros, escribieron cadencias para sus respectivos conciertos, pero que no fueron de total agrado de los intérpretes, por lo que ejecutantes del cello conocedores de técnicas y cualidades sonoras del instrumento, como Rostropovich, entre otros, tocaron sus propias cadencias y determinados pasajes los elevaron y, o, bajaron las octavas respectivas. Vale citar el caso de Rostropovich en el concierto en La mayor para cello y orquesta de Giuseppe Tartini (los pasajes de octava alta son llevados a la octava baja para conseguir mejor sonoridad). Otro caso que citamos es el Ave María de Schubert, para cello y piano cuya tonalidad original en REM, fue transportada por los rusos a DOM, debido a la calidad de sonoridad característica del violoncelo, que está afinado en DOM. También citamos el concierto de José Ruque para cello y orquesta, cuya tonalidad es do menor; otro caso es el Christian Bach con su concierto también para cello y orquesta en do menor.

Conclusión:

El violonchelo nace en el mundo musical a mediados del siglo XVI, más específicamente en 1530. En su origen, aparece como bajo de la familia de las *viola da baccio* creado por Andrea Amati. Para el siglo XVII empieza el violonchelo a tener mayor relevancia dentro del ámbito musical, y en la conformación de orquestas. En esta época Gasparo de Saló perfeccionó la forma del instrumento para mejorar su sonido, de esta manera empieza a ser parte de las orquestas de mayor importancia en Europa. Para el siglo siguiente, Stradivarius normaliza las medidas del instrumento disminuyéndolo de 80 centímetros a 76. Este instrumento nace en Europa, es por eso que en este continente se desarrolló y alcanzó mayor relevancia, formando parte de conciertos de Beethoven, Bach y Haydn. Con ese precedente llega a Latinoamérica donde los artistas que lo utilizaban al principio, tenían que conocerlo autodidactamente ya que era un instrumento extraño a los tradicionales. Así, los músicos latinoamericanos, con su interminable rechazo a la cultura ibérica empiezan a crear sus obras. Con relación al Ecuador, no se puede delimitar ciertamente la fecha de ingreso de este instrumento al país, lo único que se puede mencionar es que su primera constancia en esta nación fue en 1870 en el Conservatorio de Música. Ya en Ecuador, el violonchelo formó parte de orquestas clásicas, y en la creciente tendencia nacionalista empieza a sonar también en otros géneros más tradicionales. Así se puede decir, que el violonchelo no ha tenido mayor relevancia como instrumento solista dentro de la música nacional, aunque ha hecho presencia, como se menciona, en la música nacionalista.



CAPÍTULO II

2. REPERTORIO

2.1 CLASIFICACIÓN DE REPERTORIO

2.1.1 Caracteres de obras encontradas en la investigación:

- **Categorías.**

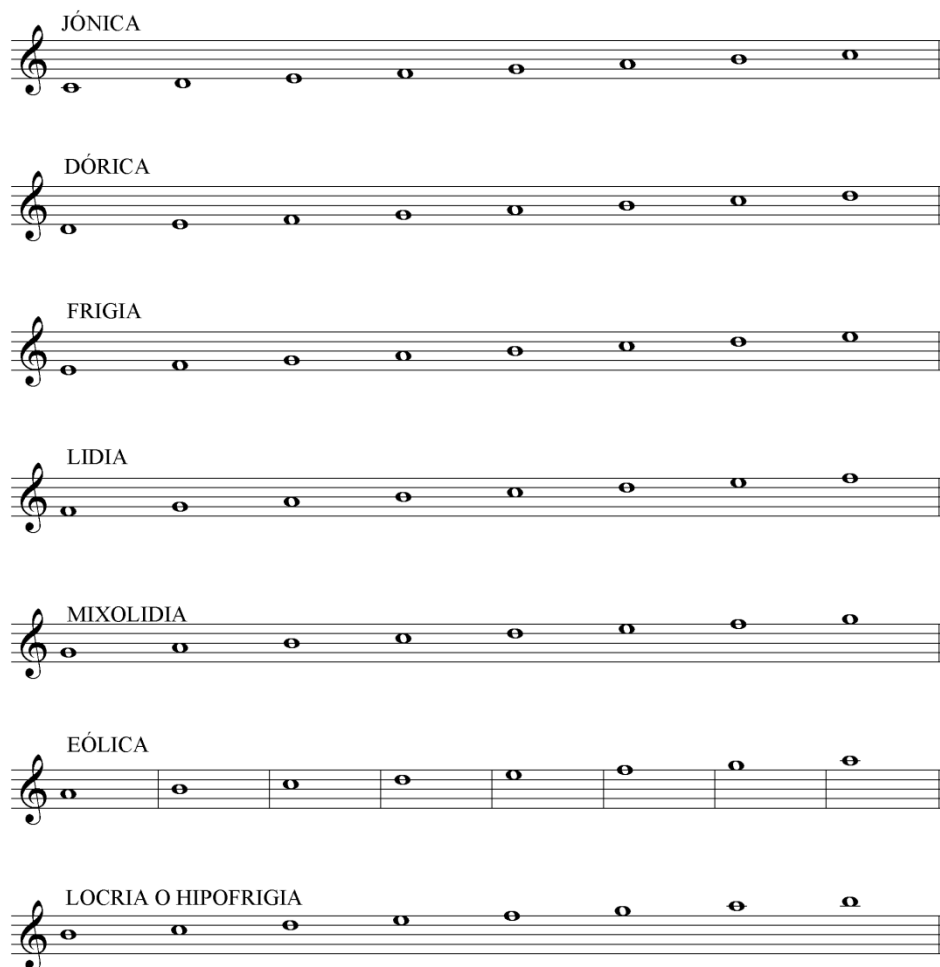
Los músicos ecuatorianos, para la composición musical, utilizan estilos y armonías basados en tonalidades o modalidades europeas³, pero también lo hacen aportando con nuevos descubrimientos e innovaciones, tal es el caso de las obras electroacústicas que actualmente se elaboran a nivel mundial. Así, varias composiciones ecuatorianas se estructuran utilizando conocimientos que sus compositores adquirieron en países como Francia y Alemania y en una pequeña proporción, los Estados Unidos. Sin embargo, consideramos que sería bueno nunca relegar ni descuidar nuestra raíz musical latinoamericana e india que posee otro tipo de escalas que, por ahora, no vamos a detallar.

1.- Modales:

Existen diversos tipos de escalas, las cuales pertenecen a distintos períodos de la historia de la Música, así como a diferentes regiones del mundo. Las escalas modales fueron muy usuales en gran parte de la Europa mediterránea, particularmente durante el Renacimiento, todas ellas como herencia de otras escalas procedentes de la Grecia clásica. Actualmente se conoce a este tipo de escalas con el denominativo de ‘modos eclesiásticos’. Nuestras escalas mayores y menores no son más que una sintetización de estos modos.

A partir del conocimiento de la escala mayor y menor, se explicarán las escalas modales (Asselineau & Bérel, 1999, pág. 24). Tomando como base cada una de las notas de una escala Mayor se pueden formar siete escalas que coinciden con las escalas modales y que tienen estas denominaciones:

³ Sin embargo, vale señalar que la música ecuatoriana ha estado bajo la influencia de todos los procesos culturales musicales del mundo, no sólo de los europeos o electroacústicos. Hay que recordar la existencia de músicos en el Ecuador que se han permitido fusionar música hindú, africana, jazz, funk, etc. en sus composiciones. (Nota del autor)

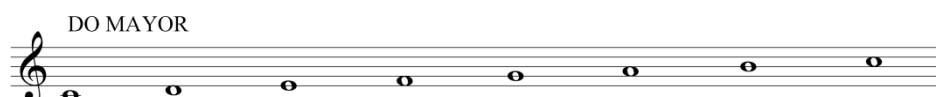


Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

2.- Escalas Tonales.

Lleva el nombre de ‘tonal’, puesto que hace de centro un sonido principal llamado ‘tónica’. Está formado por siete sonidos intercalados por dos medios tonos situados entre el III y IV grados y entre el VII y VIII grados. Ejemplo:



Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

3.- Escalas Atonales.

Dentro de la música contemporánea, es la escala debussista la que sirvió de modelo a Messiaen⁴ para elaborar sus llamados modos de transposición limitada. Veremos de qué manera:

- Dicha escala no se puede transponer más de una vez, pues en la segunda transposición se repetirán las notas del molde; en la tercera, las notas de la primera; y así sucesivamente.
- Así pues, la escala de tonos enteros de Debussy está limitada a una transposición. Messiaen incorporó dicha escala en el interior de su sistema de modos, entronizándola como la primera y utilizándola muy poco (cual el Rey del ajedrez). Los modos más usados por él fueron los Números 2 y 3. En cuanto a los cuatro restantes (eran siete en total) no le gustaba pues podían ser transportadas seis veces, hecho que molestaba a Messiaen, amigo de cierto tipo de imposibilidades para él estimulantes.

Tomando como ejemplo la escala de tonos enteros (primer modo de transposición

limit
ada)
ilustr
arem
os lo
dich
o

MODELO (atonal)



Primera transposición



Notas repetidas del modelo



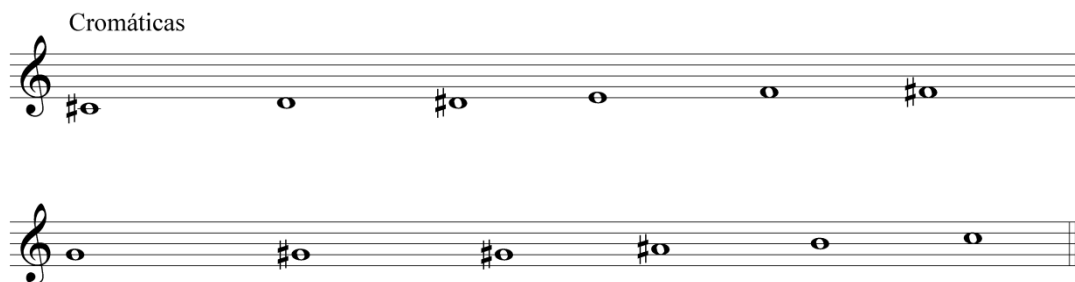
Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

⁴ (Avignon, Francia, 1908 - Clichy, Hauts-de-Seine, id., 1992) Compositor, organista, pedagogo y ornitólogo francés. Fascinante por su riqueza tímbrica, rítmica y armónica, inconfundiblemente moderna, su música es portadora de un mensaje humano y universal que supera su evidente confesionalidad católica. (Biografías y vidas, 2011)

4.- Cromática.

La cual consta de doce sonidos diferentes, más la repetición del primer grado. Se la conoce también como ‘escala cromática’ o ‘dodecafónica’. Ejemplo:



Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

5.- Construcción libre.

En el repertorio ecuatoriano hay varias obras electrónicas compuestas para violoncelo que carecen de tonalidad y modalidad; son computarizadas y utilizan la modulación de frecuencia, cuyo empleo produce miles de efectos electrónicos en conjunción con el cello.

6. EL “OSTINATO”

Es un tema generalmente a cargo del bajo – entonces “basso ostinato” - que, cual se desprende de la palabra italiana con que es designado técnicamente, domina como idea fija, “obstinada”, constantemente repetida, la marcha de la composición. Esta, en consecuencia, queda constituida por una serie de Variaciones decorativas del “Ostinato”. (Zamacois, 1978, pág. 144)

2.1.2 Estructuras musicales europeas

2.1.2.1 El concierto

La denominación ‘Concierto’ se aplicó originariamente a una obra vocal con acompañamiento de órgano y de otros instrumentos; el concierto ‘instrumental’ es pues posterior. Los términos ‘Concerto da Chiesa’ (de iglesia) y ‘Concerto da Cámara’, se

emplearon para establecer una distinción de género. La denominación ‘Concierto’ se aplica también a composiciones para un instrumento solo, e incluso para orquesta sola – Bach: Concierto italiano, para clave; Schumann: Concierto para piano, sin orquesta; Bartok: Concierto para orquesta - , pero tales casos deben considerarse como la excepción que confirma la regla. (Zamacois, 1978, pág. 207)

- **El Concierto Preclásico:** Los grandes violinistas italianos de la época de Corelli, fueron los creadores del concierto, exclusivamente en su modalidad de violín y orquesta (se atribuye a Juan Sebastián Bach, el haber sido el primero en escribirlo para clave y orquesta) los italianos dejaron de prestar atención al concierto, no así en Alemania que fue donde floreció el concierto clásico. Poco a poco este llegó a tener una estructura bastante propia –muy flexible en los detalles-, aunque influida por la Fuga y la Suite.

Sus tiempos eran, normalmente tres. El primero y el último, de movimiento vivo –más vivo por lo regular, el último-; el del centro, lento. A veces el segundo tiempo terminaba en semicadencia y se encadenaba, sin interrupción, con el tercero.

El concierto en do menor del compositor ecuatoriano Máster José Ruque, tiene la forma musical europea, consta de tres movimientos: Moderato, Lento expresivo y Allegro.

2.1.2.2 Obras posrománticas

Algunas obras posrománticas ecuatorianas, están compuestas en serie, por ejemplo, obras de Juan Campoverde. Habrá que recordar que el serialismo es un método de composición basado en la organización del material sonoro por series de alturas. La forma clásica de serialismo es el ‘dodecafonismo’, que Schönberg⁵ empleó por primera

⁵ (Viena, 1874-Los Ángeles, 1951) Compositor y pintor austríaco, nacionalizado estadounidense; figura capital en la evolución de la música durante el siglo XX, aunque chocó con la incomprensión del público y la crítica de su época, poco dispuestos a aceptar la ruptura con el sistema tonal que su obra representaba. El dodecafonismo, en este sentido, más que el fin de la tonalidad, suponía el intento de sistematización de un nuevo método que permitiera superar sus contradicciones. (Biografías y vidas, 2011)

vez de forma sistemática en 1923 y que tendría un papel crucial en la obra de Berg y de Webern así como en la de algunos discípulos de Schönberg (“*Shalkottas*” por ejemplo) a partir de 1945, los principios del serialismo se han ido aplicando más y más al ritmo, la dinámica, el timbre u otros elementos. Dentro de estos parámetros tenemos el ‘Serialismo total’, que consiste en la aplicación de los principios del serialismo a todos los elementos de una composición musical (altura sonora, ritmo, tempo, dinámica, etc.).

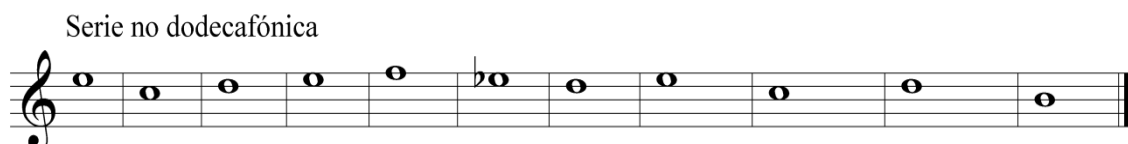


Imagen: Arnold Schoenberg

Fuente: (El Atril, 2011)

“Structures I”, obra de Boulez fechada en 1952, está compuesta aplicando estrictamente el serialismo total, Stockhausen y Luigi Nono, lo han utilizado con más libertad.

En cuanto a la serie misma, se debe manifestar que es una repetición cíclica de unos determinados grados de la escala que constituyen el material constructivo en ciertos tipos de música del siglo XX; una serie dodecafónica estricta, es aquella donde cada grado de la escala cromática aparece solamente una vez. El ejemplo adjunto, está sacado de las Variaciones para piano de Webern (1936). La serie no dodecafónica pertenece al “Ricercar II” de la Cantata de Stravinski (1952). (*Apuntes del tesista, tomados de las clases de maestría de la Universidad de Cuenca.*)



Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

2.1.2.3 Obras contemporáneas

Se entiende por ‘contemporáneo’ a lo nuevo, a lo no antiguo, a lo reciente, etc. En este sentido lo contemporáneo es heredero (estéticamente) de la acepción “moderno”, por lo que los dos términos son utilizados similarmente. Pero se tendrá muy en cuenta para análisis especializados, el considerarlos como dos estilos musicales distintos, uno correspondiente a los siglos XVII al XIX, y lo contemporáneo al siglo XX.

Por música contemporánea se entiende (aunque es muy difícil dar una definición acabada por la cantidad de tendencias e interpretaciones que tiene) a nivel general, a los últimos descubrimientos musicales que, a través de la experimentación sonora y la investigación musicológica, el músico del siglo XX ha realizado para la creación de nuevos lenguajes.

La música contemporánea surge en Europa (aunque existen músicos americanos que a principios de siglo ya tenían contribuciones valiosas al respecto) como una clara reacción a los estrictos métodos de composición musical que regían sobre todo en los estamentos académicos, por un lado, bajo requerimientos estéticos nuevos de libertad que se heredó del romanticismo y por último, dentro del contexto histórico marcado por cuatro aspectos fundamentales:

Europeísmo: Al ser generada primordialmente en Europa, como resultado de un largo proceso musical que parte de la música griega hasta llegar al siglo XX.

Revolución industrial o industrialización: Correspondiente al desarrollo capitalista.

Proceso de urbanización: Las ciudades europeas, sobre todo París, son el nuevo modelo urbano y cultural donde nace la música contemporánea.

Secularización definitiva de la cultura: El arte se separa (a nivel general) de cualquier tutelaje, pero básicamente de la aristocracia y la iglesia. (Mullo Sandoval, 2009, pág. 25)

2.2 REGISTRO DE MELODÍAS

- “Obstinado”: Dúo para violín y violoncelo del compositor ecuatoriano Julio Bueno.
- “Obstinado”: Obra contemporánea para violoncelo solo del compositor Arturo Rodas compuesta sobre una estructura de cuatro negras repetitivas.⁶

2.2.1 Obras con caracteres ecuatorianos

Dentro de las composiciones populares ecuatorianas (pasillo, pasacalle tonada etc.), únicamente se encontraron transcripciones o adaptaciones para violoncelo, ya que originalmente fueron compuestas para otros instrumentos, por tal motivo no constituyen objeto de análisis o estudio, únicamente las citamos:

- Adoración: pasillo de Enrique Ibáñez Mora: Arreglo para dos violoncelos y piano.

⁶ Con el fin de aclarar el hecho que existan dos obras con el mismo nombre vale señalar que el «obstinato» es una técnica de composición consistente en una sucesión de compases compuestos con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás. De ahí su nombre en italiano, que significa ‘obstinamiento, empeño en repetir lo mismo’. Es un efecto muy relacionado con el pedal, la única diferencia es que en aquel es una sola nota la que se repite o mantiene mientras que en el obstinado es una frase la repetida. Al igual que el pedal, el obstinado se sitúa normalmente en el bajo, aunque puede hacerlo en cualquier otra voz. Esta técnica es muy característica del periodo barroco, y muy utilizada en la actualidad por los intérpretes de guitarra eléctrica, principalmente en el heavy metal. Valga como ejemplo el séptimo disco de la banda Barón Rojo titulado Obstinato y la banda de Heavy Metal chileno Obstinato. (Herrera, 1992)

- Queja indiana: tonada de Pedro Echeverría. Arreglo para tres cellos y piano.
- El Alma en los labios: pasillo de Francisco Paredes Herrera. Arreglo para cello y piano.
- Alma Lojana. pasillo de Cristóbal Ojeda Dávila. Adaptación para cello solo.
- Alma lojana: pasillo de Cristóbal Ojeda Dávila. Arreglo para cello y piano.
- Corazón que no olvida: pasillo de Segundo Cueva Celi. Arreglo de Julio Bueno, adaptado para cuarteto de cellos.
- Pasional: pasillo de Enrique Espín Yépez. Arreglo para cello y piano
- Dulce pena: albazo de Guillermo Garzón Ubidia. Arreglo para cello y piano.
- Se va con algo mío: pasillo de Gerardo Guevara. Adaptación Cello y piano.

2.2.2 Organización de melodías de acuerdo a su estructura y género.

1.- Con estructuras europeas:

- Concierto en do menor: Compositor José Ruque.
- Poema del compositor Rafael Saula
- Obstinado: Del compositor Arturo Rodas.
- Obstinado: Del compositor Julio Bueno.

2.- Con estructuras ecuatorianas: (transcripciones)

- Pasillo
- Tonada
- Sanjuanito
- Albazo.

3.- Con caracteres contemporáneos.

- Obra para doce radios y cello: del compositor Juan Campoverde.
- OBRAS DEL COMPOSITOR Francisco Quesada Bravo:
 - Ansiedad
 - Subjetivismo Ecoide Op. 210
 - Esquizofrenia
 - Bioambivalencia
 - Oda a los vivos y a los muertos Op. 282
 - Perplejidad
 - Selenidad- Embrujo de luna
 - Emoción Vespéral Op.36
 - Hipnopenia
 - Sahara
 - Serenata a mi Madre
 - Delirium
 - Con tu violoncelo
 - Obnubilación
 - Ecuador
 - Kuwait
 - Reencarnación
 - Fantasía Japonesa
 - Vals para una noche triste (Navidad del 87)



- Ansiedad
- Kama Raga Bala Op 160
- Brahma.
- OBRAS DE Segundo Luis Moreno:
 - Capricho español
 - Primera Sonata para violoncelo y piano.
- OBRAS DEL COMPOSITOR: Mesías Maiguashca:
 - Heurt
 - F. Melodies.
- OBRAS DE CÁMARA.
 - Gerardo Guevara
 - Janeth Alvarado
- OBRAS TRANSCRITAS O ADAPATADAS PARA CELLO
 - Varias, citadas anteriormente.

Conclusión:

Así, se puede concluir señalando que los músicos ecuatorianos utilizan tonalidades de origen europeo, debido a la fuerza de este continente en la historia musical, especialmente el violonchelo. Esto se da debido a una razón fundamental, los principales artistas nacionales, los que han tenido mayor oportunidad de estudiar música, lo han hecho fuera del país, en Francia, Alemania, Estados Unidos. Esto influye en la música ecuatoriana que está cargada de influencia extranjera, por esto resulta vital enfatizar, rescatar y apuntar a la música tradicional, para formar una amalgama entre lo exterior y lo nacional. La música europea ha evolucionado de otra manera que la



latinoamericana, que debido a la colonización adquirió su nueva cultura artística enriquecida por el choque de los mundos. En Europa la música moderna, pasó a la música contemporánea, la misma que está caracterizada por contar con nuevos sonidos a partir de la investigación sonora y musicológica del siglo XX. Esto llega a Latinoamérica, una música que ha evolucionado constantemente en otras regiones y a la cual los latinos han tenido que acoplarse, revitalizando en ella los sonidos tradicionales para fusionarlos con lo contemporáneo. Así, podemos ver que las obras señaladas, no son de autoría fundamentalmente para violonchelo, sino para otros instrumentos del pentagrama nacional que solo han sido adaptadas para este instrumento.



CAPÍTULO III

3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE REPERTORIO

El análisis estructural se refiere a las diferentes estructuras de cada una de las obras analizadas, así por ejemplo, hay obras que presentan un solo cuerpo como “Obstinado” de Julio Bueno y “Obstinado” de Arturo Rodas y aquellas que repiten, como por ejemplo, las de Francisco Quezada o la propia música ecuatoriana, como pasillos, albazos o pasacalles; estas últimas se clasifican como bipartitas. Finalmente, aquellas que presentan tres estructuras como “Poema Ecuador” de Rafael Saula o el concierto de violoncelo de José Ruque, las cuales se las denominan tripartitas. Ahora bien, aquellas que corresponden a la música contemporánea, como por ejemplo la obra serial para Violoncelo y “12 radios” de Juan Campoverde ya no se clasifican dentro del análisis citado, porque, como se sabe, la música contemporánea, no es que sea mala, sino que existen varios o miles de códigos de interpretación y cada uno acorde a lo que indica su compositor (simbología), de ahí que este tipo de obras para ser ejecutadas en una orquesta sinfónica, requieren por parte de los intérpretes, el conocimiento de la simbología y lo que representa cada uno de los símbolos o cómo se debe tocar dicha obra. Las composiciones de Janeth Alvarado y de Francisco Quesada son muy diferentes en su simbología, y así también las de Arturo Rodas y Mesías Manguashca; por lo tanto no existe un solo modelo de análisis para la música contemporánea

En la presente investigación y en lo referente al análisis de obras musicales, no se puede unificar y organizar un solo modelo de método ni hablar que todas las obras tienen un modelo estructural, dado que hay varias de ellas que son asimétricas rítmicamente y, en lo musical, ninguna es igual a otra pues las hay consonantes y disonantes, de ahí la importancia del análisis musical. En tal sentido, debemos fijarnos en parámetros para composiciones que presentan ciertos tipos de estructuras ya conocidas. Precisamos algunos de estos parámetros:

TIPOS DE FRASE

- Binaria
- Ternaria



ORGANIZACIÓN INTERNA DE LA FRASE

- Delimitar la extensión de la frase

ESTUDIO DE LA SINTAXIS

- Semifrases
- Períodos
- Subperiodos
- Motivos e incisos

ESQUEMA GRÁFICO DE LAS DIVISIONES DE LA FRASE, TIPOLOGÍA, SEGÚN LA ESTRUCTURA

- Binarias – Simétricas
- Ternarias – Asimétricas

SEGÚN LOS PROCESOS CADENCIALES

- Conclusiva
- Suspensiva

OTROS ELEMENTOS ESTRUCTURALES

- Introducción
- Coda
- Soldadura
- Diseños



COMENTARIO ESTETICO ESTILISTICO

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

- Autor
- Obra / Título / Género
- Función
- Fecha
- Período Histórico

OPINIÓN O COMENTARIO PERSONAL

ANÁLISIS MUSICAL

- Género
- Tempo
- Dinámica
- Ritmo
- Textura
- Forma
- Tímbrica
- Época

GÉNERO

- Vocal (a capela)
- Instrumental

- Vocal instrumental
- Religiosa
- Profana
- Folklórica (tradicional popular)
- Comercial
- Culta (clásica académica)

Según los medios empleados, según la función y según a quien va dirigida

TEMPO

- En la música popular el Tempo suele mantenerse constante durante toda la obra.
- En la música “académica” (llamada también clásica o culta) las partes de una obra tienen tempos diferentes, incluso en la misma parte puede haber cambios de tempo
- En la lentitud o rapidez a la que se interpreta una obra musical.

3.1 LAS FORMAS MUSICALES

Llamamos ‘forma musical’ al conjunto de elementos que caracterizan la estructura y el plan de composición de una obra musical, según lo establece la definición de André Hodeir, citada por Asselineay & Bérel (pág. 33): *“El código genético que indica la forma de ser de una obra”*.

Una composición musical por lo tanto no es más que el conjunto organizado de ideas musicales. Y esa organización constituye su forma.

La forma, estructura o arquitectura –voces sinónimas–. También por extensión se emplea el término “Morfología”. Por consiguiente, morfología musical equivale a estudio de la forma musical.

3.1.1 Evolución y renovación de los tipos formales

Cada tipo formal tiene su historia –breve o larga– y ésta no puede darse nunca por definitivamente cerrada, pues los compositores, con bastante frecuencia, vuelven a lo antiguo y olvidado, aspirando a darles apariencias nuevas. Además, en cada tipo formal deben registrarse sus períodos de gestación, alumbramiento, crecimiento, etc. Han habido tipos formales que desaparecieron sin dejar rastro; también los han habido que fructificaron y dieron savia a otros, y los hay que perviven, con mayor o menor frecuencia.

Ningún tipo formal de la historia larga ha podido, como es lógico, permanecer invariable a través de ella. No hay pues que esperar, pongamos por caso, que una sonata de hoy se ajuste a los moldes de las primitivas, y ni siquiera de las beethovenianas. Aquí como en todo, “renovarse o morir”. (Zamacois, 1978, pág. 4)

3.1.2 Tema, motivo y diseño

Las notas, al sucederse melódicamente, van constituyendo fórmulas y grupos de diferente extensión, género y categoría, para cuya denominación no sólo se carece de una terminología unánimemente aceptada, sino que los términos más corrientes son empleados con criterio dispar. Entre estos términos deben destacarse los siguientes:

- **Tema:**

Para la mayoría es un fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante, sin cadencias que lo seccionen; constitutivo del elemento básico de una composición o de parte de ella y por lo mismo sujeto a ulteriores repeticiones y desarrollos. Ésta última condición es la más importante, hasta el punto de llegar a considerarse como ‘temas’ todos los fragmentos musicales que se sujetan a ella, aun cuando carezcan de las características primeramente citadas y constituyan verdaderas ‘frases’.

- **Motivo:**

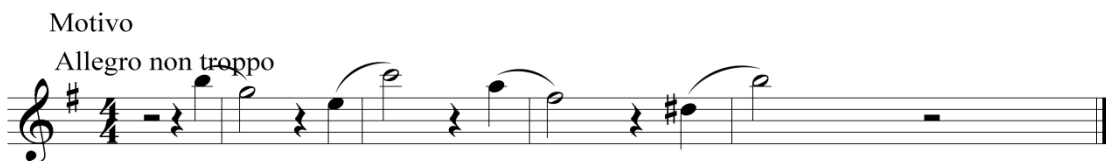
Un motivo, para ser inteligible, debe constar de dos notas por lo menos, y poseer una estructura rítmica precisa y reconocible que le dé vida. He aquí un motivo muy reconocido de la Novena Sinfonía de Beethoven:



Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

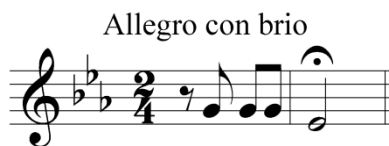
Y otro de la Sinfonía N° 4 en mi menor de Brahms:



Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

Generalmente, un motivo consta de tres, cuatro o más notas, como vemos en los primeros dos compases de la Quinta Sinfonía de Beethoven:



Elaborado por: Wilfrido Ruque

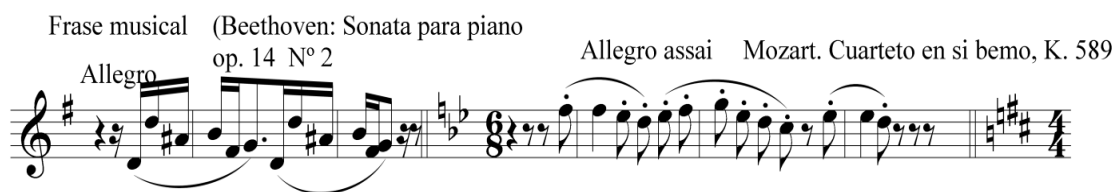
Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

Basta recordar cómo se desarrolla esta Sinfonía para darse cuenta de que dicho motivo constituye la primera piedra de todo el edificio musical. Por medio del motivo y de su ingenioso desarrollo (por ejemplo, la repetición, la transposición, la modificación, el empleo del contrapunto, etc.) como el compositor expone, y seguidamente explica, su

idea. Sin embargo antes de exponer y explicar algo, tanto en la música como en el lenguaje hablado, es necesario construir frases y oraciones inteligibles.

3.1.3 La frase musical.

Una frase musical puede consistir en uno o más motivos. La conclusión de una frase se indica generalmente con una cadencia. Aquí radica la gran importancia de las cadencias, que, como es de conocimiento general, proporcionan la necesaria puntuación a las frases. He aquí dos ejemplos de frases musicales:



Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

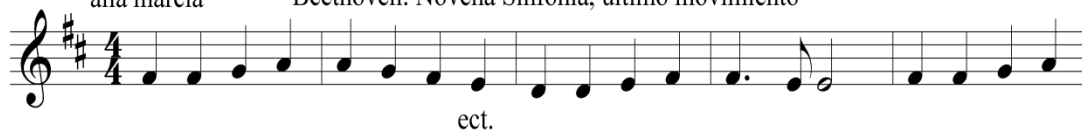
- **Período musical**

La longitud normal de un período musical es de ocho compases. (Naturalmente existen períodos musicales más largos o más cortos, pero es sorprendente comprobar el gran número de ellos que están contruidos dentro del esquema de ocho compases: Su simetría parece poseer un peculiar atractivo.) En los siguientes ejemplos de períodos musicales se puede observar cómo estos modelos están integrados de manera natural por dos partes. Los cuatro primeros compases de cada ejemplo forman una frase incompleta que se resuelve en los cuatro siguientes completando así la exposición. (Károly, 2011) Ej.

PERÍODO MUSICAL

alla marcia

Beethoven: Novena Sinfonía, último movimiento



Haydn: Sinfonía "Londres"



Fuente: (Ottó Károlyi: Introducción a la Música. Alianza Editorial. pág. 123).

3.1.3.1. Forma Binaria

Vamos a proceder ahora desde los períodos musicales a las estructuras más completas. Si analizamos la siguiente Zarabanda de Corelli, nos daremos cuenta de manera casi inmediata cómo se asemeja a la formulación de una pregunta y a la respuesta que recibimos en el lenguaje hablado (Károly, 2011):

Largo



B.

Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

Consta de una sección interrogativa (A) que comienza en la tónica y acaba en la dominante. La segunda sección (B), de réplica, toma su melodía de la tonalidad en que acaba la sección (A) y la modula, para volver otra vez a la tónica. Podemos comparar este procedimiento a la siguiente pregunta y a su correspondiente respuesta: “¿Cómo está usted?” (Pregunta) (Károly, 2011).

(T)

(D)

“Yo bien, gracias.”

(Respuesta)

(T)

El “Yo” de la primera frase puede considerarse como la tónica; el “Usted”, la dominante, se convierte en el “Yo” de la frase siguiente, devolviéndola al primer hablante, donde se convierte de nuevo en “Yo”

Este ejemplo ilustra la forma “binaria” (el prefijo “bi” significa que está integrada de dos secciones), que es la disposición musical (o esquema o forma, llámese como se quiera) más sencilla que usan los compositores. No obstante, una forma musical definida no tiene por qué inhibir al compositor; es simplemente un marco que le permite expresarse artísticamente. Esta disciplina formal es semejante a la que acepta el poeta

para manifestar su pensamiento y su emoción dentro del marco de un soneto, por ejemplo (Károly, 2011).

Veamos en el ejemplo de Bach cómo se puede desarrollar la forma binaria. He aquí el final de la Allemande de la Suite Francesa N° 6:



Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

Observamos aquí la inclusión de cuatro compases adicionales después del supuesto final, que dan como resultado una conclusión suave de la obra, por proporcionar un poco más de tiempo para un cómodo ajuste de la pieza. Esta segunda versión del final es la coda.

En la forma binaria, las dos secciones A y B se repiten frecuentemente, lo que hace que el contraste entre ellas sea más marcado. En el caso de A y B no son simétricas, la sección B es la de duración más larga, ya que existen posibilidades más ricas de modulación al volver a la tónica y por la posible adición a ella de una coda, se considera parte integrante de la sección B. La música de danza de los siglos XVII y XVIII, que llegó a su más perfecta expresión en las suites de Bach, está escrita, en su mayoría, en forma binaria. (Károly, 2011)

3.1.3.2. Forma Ternaria

Si una vez comprendida la forma binaria A – B, se nos presenta otra variedad de estructura formal, A – B – A, a primera vista podemos suponer, y con razón que A, representa una sección, B otra y la reaparición de A sería la repetición exacta o parecida de la primera A. Sin embargo, al analizar el siguiente ejemplo, encontramos que de

hecho, existe una gran diferencia entre los dos esquemas musicales. La llamada forma “ternaria” A – B – A difiere de la forma binaria A – B, en que B es un episodio en completo contraste con A1 y A2; además, cada sección de la forma A-B-A, es armónicamente completa. El ejemplo que sigue es el comienzo del tercer movimiento de la Sonata para piano en sib, op. 22, de Beethoven. (Károly, 2011)

Para resumir podemos definir el esquema general de la forma ternaria como la sucesión musical de tres partes: una primera parte que empieza en la tónica y acaba en ella o en un tono relativo; un episodio que contrasta tanto con la primera como con la tercera parte por que en ella se recurre a un tono (o tonos) distintos y a elementos diferentes; y finalmente, una tercera parte que puede ser la repetición exacta de la primera o con alguna ligera alteración, comenzando y finalizando en la tónica. A veces, como en el ejemplo anterior, se añade una coda. (Károly, 2011)



Elaborado por: Wilfrido Ruque

Fuente: (Asselineau & Bérel, 1999)

Se pueden encontrar muchos ejemplos de la forma ternaria en todo repertorio musical: En Orfeo de Monteverdi (1607), la vemos en la canción del pastor; Bach la utiliza en sus suites cuando indica un alternativo (es decir una suite de danzas, la primera danza se repite al acabar la segunda); en el “Aria da capo” tenemos un ejemplo muy claro, y en la época clásica, los compositores (Haydn, Mozart Beethoven)

empleaban la forma: Minueto – Trio – Minuetto como tercer movimiento de sus sinfonías y sonatas. Y si estudiamos detenidamente las piezas cortas para piano del período romántico, por ejemplo los nocturnos y mazurcas de Chopin y los improntus de Schubert, vemos cómo muchas de ellas están escritas en forma ternaria. (Károly, 2011)

3.1.4 Códigos musicales

3.1.4.1 Código de la dinámica

Conciérne a la intensidad, son términos italianos o abreviaciones, así por ejemplo:

- p = piano..... Bajo
- f = forte.....Alto
- pp = pianissimo.....Muy bajo
- ff = fortissimo.....Muy alto
- mf = mezzoforte.....Moderadamente alto
- sf = sforzando.....Reforzar el sonido
- crescendo.....Aumentar la intensidad
- decrescendo.....Disminuir la intensidad.

El código de dinámica en la música contemporánea, a partir de Wagner, se ha ampliado considerablemente.

3.1.4.2 Código del tempo (Velocidad de ejecución)

Aquí también se recurre a términos italianos (aunque no siempre):

- Presto.....Muy rápido
- Allegro.....Rápido
- Andante.....Muy moderado

- Adagio.....Lento
- Largo.....Muy lento
- Accelerando.....Apresurado.

3.1.4.3 Código de la altura

El sonido es un fenómeno vibratorio; cuanto más elevado es el número de vibraciones, más agudo es el sonido y viceversa. La unidad de medida es el Hertzio (símbolo Hz) equivalente al número de vibraciones por segundo en un sonido determinado.

El oído humano no oye más que los sonidos situados entre los 20 Hz y 20 Khz que constituyen los límites de los infrarrojos y los ultrasonidos. (Asselineau & Bérel, 1999, pág. 9)

3.2 ANÁLISIS DE OBRAS MODALES Y TONALES

3.2.1 José E. Ruque G⁷.

➤ **Concierto en do menor para violoncelo y orquesta op. 35:**

El concierto para violoncelo y orquesta, fue escrito en la ciudad de Loja en el año 2005, después que José regresa al Ecuador desde Roma – Italia, donde permanece por espacio de cuatro años realizando estudios de postgrado en composición y dirección de orquesta con el Maestro Antonio Cassano en la “Associazione Culturale Giovanni Musiciste”⁸

⁷ Nace en Loja, realizó estudios de violín en el Conservatorio “Salvador Bustamante Celi” de esa ciudad y en 1976 viaja a Rumanía, donde alcanza el título de Máster en la especialidad de violín. Regresa a su país en 1981, siendo profesor en el Conservatorio Nacional de música de Quito, integrante del Sinfónica Nacional, y director de varias orquestas del Ecuador. (Información recopilada personalmente por el tesista)

⁸ Los datos aquí registrados fueron conseguidos a través de una entrevista efectuada al compositor por el tesista.

➤ **Análisis estructural y descriptivo del primer movimiento.**

El concierto consta de tres movimientos: Moderato, Lento expresivo y Allegro.

Los primeros ocho compases, reflejan la dura situación económica por la que vivió el compositor:

1.- Está escrito en cuatro tiempos y en ritmo Moderado; el primer compás inicia con timbales que anuncian una tempestad; en los compases dos al siete la presencia del tutti de la orquesta reafirma la idea de tempestad, especialmente las cuerdas, luego en el compás ocho, se logra un breve relajamiento espiritual con los silencios, que conducen a una corta cadencia del solista en escala pentafónica menor con la presencia de la cuarta aumentada, característica propia de la influencia que tiene el compositor de la música folklórica de Rumania, lugar donde también realizó estudios de violín por el lapso de cinco años. Luego de un ‘ad libitum’ finaliza la cadencia con un virtuosismo del solista, en seisillos y en acorde de séptima disminuida.

2.- En el compás once la trompeta inicia el tema con corchea con punto y semicorchea, más una blanca con punto, célula rítmica tomada de su estadía en Roma, ciudad donde en las mañanas solía tomar un tren (metro), el mismo que al partir electrónicamente, emitía los sonidos DO-SOL, quinta perfecta, formando así la frase que continuamente repite, particularmente, el corno francés, el cual recuerda la época de los emperadores romanos y su dominio por Europa y África.

3.- La sección cuerda a partir del compás dieciocho hasta el veintinueve, introduce un puente armónico (compás de 6/8), demostrando el infinito amor por la época del Preclasicismo, en especial por Juan Sebastián Bach.

4.- En el compás veintinueve, el solista retoma el tema inicial manteniendo un diálogo con las trompetas y cornos hasta el compás 35, con presencia del tema en los primeros violines en forma de espejo (forma inversa al tema inicial) en variación hasta el compás 43; el solista continúa con el tema invertido con variación hasta el compás

51. Continúan con el tema inicial de quinta perfecta: los trombones, trompetas y cornos, hasta el compás 57.

5.- En el compás 58 encontramos la influencia de la música lojana, hasta el compás 69 en que retoma el solista un diálogo con la trompeta y corno. En el compás 75 hay la presencia de otro puente armónico cromático, hasta el compás 82, para asomar nuevamente el solista con el tema inicial con variaciones tonales, hasta el compás 89.

6.- En el compás 90 tenemos la presencia del tema B en forma de seisillo arpegiado, hasta el compás 99. En el compás 100 hay un diálogo del tema A con el tema B con modulaciones armónicas, hasta el compás 109. En el compás 110 prevalece el tema B, hasta el compás 120. En el compás 121, hasta el compás 134, hay un diálogo entre los dos temas reforzados por oboes, cuerdas y la orquesta en forma triunfante.

➤ **Segundo movimiento: Lento expresivo.**

En la entrevista hecha al compositor, manifiesta que este movimiento refleja “*el estado anímico de angustia y soledad debido a las injusticias terrenales*”

1.- Escrito en compás de cuatro tiempos con la anacrusa o alzada inicia el tema, escrito en do menor, con células: negra, blanca, dos negras y blanca con punto y presentado por las maderas hasta el compás cinco.

2.- El tema inicial ejecutan los violines, modulando la tonalidad hasta el compás 13, llevando el tema hasta el compás 33; luego el solista presenta el tema B con un parecido al tema A, cuyo fin de frase es claramente un tema B; esto en el compás 41. En el compás 42 los violines primos toman el tema, hasta el compás 49 donde, entrando en cuarto tiempo de este compás, asoma un diálogo de los temas A y B ingeniosamente platicado por la flauta y el oboe, hasta el compás 57 donde el solista juega con los dos temas, variando armónicamente hasta el compás 69, en que finaliza el segundo movimiento con un calderón.

➤ **Tercer movimiento: Allegro**

Refleja la alegría del compositor, sobre todo en el aspecto deportivo, pues a más de músico es un excelente atleta, ganador de competencias en las que obtuvo medallas de oro plata y bronce.

1.- Este movimiento está escrito en compás de 2/4; contiene células rítmicas de corchea con punto y semicorchea y blanca ligada con negra, figuras que inician el tema para luego formar la frase que va hasta el compás 17, con la demostración por parte del solista del tema inicial, hasta el compás 33 donde cambia el tema inicial a cuatro semicorcheas y dos corcheas, hasta el compás 49 en el que retoma la orquesta, las cuerdas y maderas variando con el tema B del primer tiempo, hasta el compás 63 donde el solista, con las mismas variaciones, lleva el tema en forma de espejo hasta el compás 81, luego entran las cuerdas en contrapunto con los vientos hasta el compás 97. Aquí entra el solista con el tema inicial hasta el compás 113, luego la orquesta junto al solista que, con arpeggios sucesivos y en forma de variaciones armónicas, llega al compás 129.

2.- El solista interpreta el tema inicial en una cadencia y en forma arpegiada en do menor para seguir con acorde de re disminuido con sexta menor, luego mi disminuido con sexta mayor para posteriormente, en cadencia secuencial, descender de la subdominante a la dominante, interpretando las células iniciales del tema A, junto con el tema B en variación tonal y finalizar esta cadencia y temas en dobles cuerdas ejecutadas por el solista.

3.- CODA: Representa el folklore vivo de la serranía ecuatoriana, lugar de vida del compositor. Está escrito en forma de tonada y en compás de tres cuartos. Sus células de motivo, inician con cuatro corcheas, una acciaccatura y una negra, que es fórmula rítmica del tema que está compuesto por ocho compases y en tonalidad de do menor; luego toman esta fórmula las trompetas y se denomina la primera parte, en sexta menor y que comprende desde el compás 160 hasta el compás 175. En el compás 176 al 183 interviene el solista, reforzado por los cornos y clarinetes. En el compás 184 al 191 presentan los violines la misma fórmula rítmica en tres corcheas, negra corchea, más cuatro corcheas y negra. En el compás 192, se retoma el tema inicial de la coda o también llamado “interludio” hasta el compás 199. En el compás 200, las trompetas y

trombones tocan lo que se llama la segunda parte de la tonada, la cual presenta una nueva fórmula rítmica: tres corcheas-negra-corchea-cuatro corcheas y negra, hasta el 206. En el compás 207, interviene el solista hasta el compás 215; conjuntamente con las cuerdas interpretan el mismo tema hasta el compás 223. Luego, en el compás 230, los metales y las cuerdas retoman el interludio en ascenso hasta el compás 234 en tresillos con acompañamiento de toda la orquesta, para finalizar con tres golpes grandes más un trémolo en calderón.

3.2.2 Ángel Rafael Saula S.⁹



Imagen 1: Compositor Rafael Saula

Fuente: Fotografía proporcionada por el compositor

➤ **Poema Ecuador:**

El poema.

En general, el ‘Poema sinfónico’, es una obra para orquesta, sin forma definida, basada en la literatura: poema, leyenda, idea, símbolo, etc. Es utilizado por varios compositores románticos como Liszt (“Poema Sinfónico”), Chausson (“Poema para violín y orquesta”) y Scriabin (su tercera sinfonía denominada “Poema Divino” -1905-)

La obra “Poema Ecuador”, para cello y piano, compuesta en tres partes y tres tonalidades; está concebida utilizando temática ecuatoriana como el sanjuanito y el danzante, ritmos de la serranía ecuatoriana.

⁹ Nace en Biblián - Cañar el 5 de enero de 1960, de familia de músicos, desde temprano comienza a componer y tiene a su haber varias obras, algunas de ellas premiadas a nivel mundial. (información conseguida personalmente por el tesista)

PRIMER MOVIMIENTO

La obra comienza con una estructura de ocho compases que repiten la misma secuencia rítmica cada dos compases, en el compás n° 8, esta figuración cambia e inicia con silencio de semicorchea, en los compases 8 y 9 la dinámica es dinámica fuerte, 10 y 11 piano; 13 y 14, fuerte; 15 y 16, piano; 17 y 18 fuerte; 19 y 20 piano. En el compás 21 se presenta otra secuencia rítmica de tensión y distensión, seguido de un crescendo y decrescendo para culminar en el compás 53 que es el fin de la primera parte.

El tercer motivo rítmico está representado por una corchea con punto y tres semicorcheas (compás 20) y que concluye en el compás 53.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Comienza con un solo del piano que expone el motivo rítmico típico de variación de un sanjuán, ya en el compás 78 ingresa el violoncelo con anacrusa del compás 77 y tomando el tema principal concluye en el compás 109.

TERCER MOVIMIENTO

El piano expone el tema en compás de 6/8, nos indica que estamos frente a un albazo de carácter ecuatoriano; en el compás 121, el cello hace su ingreso con una figuración rítmica que nada tiene que ver con la figuración que presentó el piano, va a concluir todas estas figuraciones en el compás 164, finalizando el movimiento en una dinámica fortísimo y en pizzicato.

Vale agregar que en esta composición encontramos un ritmo ternario de tres octavos y sus figuraciones rítmicas son: dos corcheas y dos semicorcheas, que plantean la tensión seguidas de seis semicorcheas, que equivale a la distensión, luego la fórmula rítmica cambia a silencio de semicorchea, dos fusas y cuatro semicorcheas que equivalen nuevamente a tensión y semicorchea, dos fusas y negra que equivalen a distensión. Finalmente, el tercer motivo rítmico está dado por corchea con punto y tres semicorcheas, que van en ascenso y descenso sin llegar a ningún clímax de intensidad.

El primer tiempo está en tonalidad de *la menor*, el violoncelo expone el tema:

Tema Poema Ecuador para violonchelo
Rafael Saula



En el segundo tiempo hay un solo de piano en tonalidad de mi menor, en compás de 2/4, al estilo de sanjuanito y cuyo motivo rítmico es:

Segundo movimiento Poema Ecuador para violonchelo
Motivo rítmico Rafael Saula



El tercer tiempo está escrito en tonalidad de re menor y al estilo de albazo: Siendo su motivo rítmico la corchea y negra, en compás de 6/8.



3.3 ANÁLISIS DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS

A finales del S.XIX y comienzos del XX, se produce un cambio en el sistema de composición, nuevas propuestas son planteadas por compositores como Stravinski, Schönberg, Bartok, y otros de ‘transitorias’ como Debussy quien, aunque pone sus pies en el siglo XX, no entra definitivamente en él.

En el final del siglo XIX e inicios del XX, hay cambios. Debussy busca otras formas de escalas, afirmando, por ejemplo, que “*la música no es una*”.



Imagen 2: Claude Debussy (1862-1918 Francia)

Fuente: (El Atril, 2011)

La nueva música sale de grandes grupos: la obra de Doyle, Ligetti, etc. no se confunde con la de otros; todos estos son sistemas de hacer música. Por perspectivismo total, se entiende que todo vale.

A inicios del S.XX, se consolida aquella vanguardia que inicia otros estudios, otros caminos, otras formas.

➤ **LUIS HUMBERTO SALGADO.**



Imagen 3: Compositor Luis Humberto Salgado

Fuente: (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002)

Es a comienzo de siglo cuando se descubre la desintegración del átomo, de los cuerpos reactivos (Rutheford), se vive una época de exaltación nacionalista en las artes.

Así, en nuestro país, un compositor como Luis Humberto Salgado (Cayambe 1903), inicia una brillante carrera musical, aún no reconocida en su totalidad. Compone una serie de obras de las cuales un cincuenta por ciento son desconocidas para la mayoría de los ecuatorianos. Entre ellas tenemos: “*Capricho español*”, para violoncelo y piano con duración de seis minutos y que data del año 1930, que compuso conjuntamente con la opereta “*Ensueños de amor*”.

En 1962, fecha en que el compositor es galardonado por la U. N. F. en reconocimiento a su labor en beneficio de la música ecuatoriana, compone la “*Primera Sonata para cello y piano*”, así también el “*Cuarteto para bronce*” y el “*Tríptico andino para órgano*”.

➤ **GERARDO GUEVARA.**



Imagen 4: Compositor Gerardo Guevara

Fuente: (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002)

La música de Gerardo Guevara, escrita para violoncelo, se da dentro de la clasificación de Cámara; así, su “*Cuarteto de Cuerdas Nro. 1*”, contiene temática ecuatoriana con armonía al estilo de Debussy, con solos de cello y varias modulaciones. Consta de cuatro movimientos, en los que se presentan temas como el Yaraví, Sanjuanito y el Albazo. Guevara es un compositor de talento cuya obra representa una especie de transición entre lo tradicional y contemporáneo. En su música se destaca un neoimpresionismo lírico que conjuga indiscriminadamente melodías atonales con trifenía y tetrafenía de la región oriental. Yumbos y Sanjuanitos con colores orquestales

de desdibujamiento impresionista. De él consta en anexos dos composiciones transcritas para violoncelo y piano: el pasillo “*Se va con algo mío*” y “*Despedida*”, este último, pasillo para cello y orquesta de Cuerdas con arreglo de Fausto Ruque.

➤ **JUAN CAMPOVERDE.**

En lo contemporáneo, el compositor cuencano Juan Campoverde (1964), nos presenta una forma diferente de composición: una obra escrita para violoncelo con respaldo de 12 radios (receptores) sintonizados en frecuencia cero. En la obra, el movimiento está representado por segundos, los pasajes están indicados con el cifrado de la cuerda en que se ejecutan. Estructuralmente la obra presenta siete maneras diferentes de ejecución, las cuales se representan por el sentido de las flechas que indican las diferentes formas de lectura, así por ejemplo: **A** es: leer en forma regular, de arriba a abajo; **B**, primer pentagrama de la página uno con el primer pentagrama de la página dos. **C** tiene dos formas: toda la página, uno con el primer pentagrama de la página dos y el último pentagrama de la página uno con toda la página dos. **D** significa lectura en forma de equis: el primer pentagrama de la página uno, con el último pentagrama de la página dos, luego el primer pentagrama de la página dos con el último pentagrama de la página uno y así sucesivamente. Finalmente **E**, toda la página uno con dos pentagramas de la página dos, luego dos pentagramas superiores de la página uno y toda la página dos. Por lo tanto no siempre se termina en el último pentagrama ya que así fue construida la obra. La obra no tiene nombre y se estrenó en Cuenca en el Museo de Arte Moderno hace uno doce años aproximadamente.

Para este tipo de obra, no se puede analizar con los caracteres de la música consonante, ya que es totalmente contemporánea y presenta un apego a la música serial, con su propio estilo de composición, se estructura en una sola parte y se interpreta de ocho maneras. Este compositor cuencano, profesor en EEUU, tiene su propio estilo y simbología interpretativa.

➤ **ARTURO RODAS.**



Imagen 7: Portada del disco L.P. de 1988: “Rodas”

Fuente: (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005)

“Obstinado”: Obra para violoncelo solo, del compositor Arturo Rodas. Es de estilo cromático compuesta el 9 de octubre de 1987 con diferentes velocidades e intensidades, con estructuras rítmicas de cuatro negras como motivo rítmico (ostinato), que están presentes en el transcurso de la obra.

Estas negras se prolongan con variados tipos de figuraciones, lo cual nos da un ‘todo’ que es siempre remanente. El compositor utiliza códigos de intensidades como crescendo-acelerando, representado por plicas en forma de abanico.

Se da la presencia de trémolos con semifusas, seguidos por trinos de fortísimos a pianísimos, glisando en armónicos naturales; asimismo, está presente el contrapunto, acordes de tres y cuatro notas, así como adornos de altas velocidades. Emplea varios códigos de velocidad, que están representados por negra igual a tal número por minuto, así negra igual 48, 80, 43, 60, etc. De esta manera consigue diferentes velocidades de ejecución. La obra, la cual carece de barras de división de compases, presenta códigos de intensidades que van del fortísimo (fff) al piano (p) o fortísimo (fff) al pianísimo (ppp), la obra está construida en estilo disonante o cromática, su característica es poseer un código de intensidades y grupetos cadenciosos de 10, 11, y hasta 17 notas

Esta obra consta en el archivo histórico del “Centro de Investigación y Cultura” del Banco Central del Ecuador.

➤ **JULIO BUENO.**



Imagen 11: Compositor Julio Bueno

Fuente: <http://www.julio-bueno.com/personal/Portada.html>

“Obstinado”: Obra escrita para violín y violoncelo en el mes de abril de 1990. Es de movimiento rápido; consta de 25 compases; está construida con armonía del S.XX, empieza con disonancia suave de segunda mayor y quinta disminuida, seguida de séptima menor que converge nuevamente en segunda mayor: tensión y distensión. Asoma una cuarta aumentada, conocida como disonancia neutra o inestable, consiguiendo así que los sonidos conocidos como consonantes, entren en desventaja frente a la disonancia. El choque de los armónicos superiores produce un efecto disonante.

En los compases 11, 12, 13, 16, 17, 18 y 19, así como el 21 y 22, la presencia de las décimas simultáneas complica la obra, haciendo que el compositor se adelante al futuro.

Por otra parte, la obra esta construida utilizando la superposición de melodías contrapuntísticas; la voz del violín se impone con un código de intensidades que van del ff al pp, mientras que el violoncelo se mantiene en intensidades del p al pp. Ya en el compás 12, el violoncelo se impone en un f que culmina en un ff del compás 15, seguido de un súbito pp que culmina en el compás 22 con un p (piano) antesala de un forte final en pizzicato.

➤ **JANETH ALVARADO**

Compositora cuencana de reconocida trayectoria, tiene en su larga lista de composiciones, obras contemporáneas de cámara en las que incluye al violoncelo, sobre texto literario y de las que adjuntamos las siguientes: “*Retorno*”, “*La parálitica*”, “*¡Iré que importa!*”, “*Horror Vacui*”, “*Embarco para Citerea*”, escritas para voz, violín cello y piano, construidas sobre la escala cromática e intervalos de cuartas, quintas y octavas con figuraciones irregulares; una buena cantidad de obras, han sido estrenadas con éxito.

➤ **FRANCISCO QUEZADA BRAVO.**

Nace en Cuenca el 13 de febrero de 1960. Es compositor y teórico musical autodidacta, a su haber tiene más de trescientas obras musicales de elaborado estilo académico y experimental, producto de su insaciable búsqueda en los campos del arte. Entre sus obras constan las escritas para violoncelo solo, dúos, tríos, y cuatro violoncelos, así como obras de cámara en las que consta el cello y un concierto para violoncelo y orquesta. Sus composiciones son de carácter libre e innovador, explora los armónicos naturales y artificiales que son ricos en el violoncelo logrando una serie de efectos no logrados por otro compositor. Utiliza signos convencionales de carácter universal producto de incansable investigación y estudio, ha estrenado en el auditorio del Banco Central en Cuenca varias obras, siendo bien reconocidas y acogidas por parte del público de vanguardia. De él analizamos las siguientes obras:

Subjetivismo ecoide, op. 210.

Escrita para flauta, violín, violoncelo, contrabajo y orquesta. Quesada, para componer esta obra, utiliza las llamadas ‘Convenciones’ que son explicaciones de ejecución; además de que plantea nuevas propuestas. La obra inicia con un portamento armónico del violoncelo en cuarta cuerda en un tiempo de quince segundos, sigue la flauta solista con un armónico del DO3 (sonidos silbantes), en el segundo 30, entra el violín hasta el segundo 45, aquí hay un solo de violoncelo. En el segundo 60, hacen presencia todo el cuarteto, a manera de tutti, así como la presencia constante de un ff; en el segundo 75, la flauta interpreta intervalos de séptima menor, sexta mayor descendente

y cuarta justa ascendente; luego, quinta justa ascendente y cuarta justa descendente; al emplear estos intervalos, el compositor se ubica en la corriente vanguardística, puesto que al combinar con efectos de glisando, portamento, armónicos, pizzicato, etc. nos presenta una obra con caracteres contemporáneos. La obra carece de división de compás (barras divisorias), no tiene tonalidad y es de forma libre. La gran cantidad de improvisaciones, hace que cada ejecución sea única y diferente.

Selenidad Embrujo de Luna op. 21

Obra contemporánea para cello solo, compuesta en noviembre de 1985; es de carácter disonante y construcción moderna y libre. Quesada alude al título, colocando un movimiento Andantino con sentimiento, a pesar de que la obra de 44 compases, contrasta con tiempos ternarios y cuaternarios, utiliza figuras rápidas que se contraponen al carácter selenita. Los trémolos y pizzicatos en tiempo fuerte sorprenden con cambios decisivos de intensidades (estilo propio del compositor); forte y piano para llegar gradualmente de un piano crescendo hasta un forte que paulatinamente va disminuyendo para terminar con un glissando de cuarta cuerda que deja un sabor selenita. No utiliza efectos desconocidos o nuevos. Hay una variada figuración rítmica y pizzicatos en tremolo, cosa que no es común en instrumentos de cuerda frotada. La obra inicia en compás de cuatro cuartos; en el compás 3 cambia a tres cuartos, posteriormente en el compás 17 regresa a cuatro cuartos. Está compuesta de dos partes y posee un código de intensidades que va del piano al forte; la velocidad del tempo es constante, es una obra de carácter instrumental del siglo XXI de construcción moderna o libre, perteneciente al género contemporáneo, además es de forma binaria asimétrica.

Oda a los vivos y a los muertos

“ODA” En literatura es una composición lírica libre, dividida generalmente en estrofas. No obstante, Quesada la presenta como obra totalmente asimétrica; la conforman cuatro bloques de 9, 10, 8 y 12 compases; presenta una repetición al signo “S” y fin, lo que da a entender que se repite el tema, lo que se cataloga como una obra cuaternaria por sus cuatro partes. La sexta aumentada del inicio y en dinámica piano, prepara el camino a un forte representado por terceras mayores y cuartas aumentadas que tensando y destensando según el código de la dinámica conduce a un fortísimo, característica de la

música contemporánea. Los matices de la primera parte son más fuertes que los de la segunda parte, con esto Quesada demuestra que somos más fuertes cuando vivimos (primera parte) y segunda parte es de los muertos. Quesada, al utilizar signos de repetición, da a entender que no se aleja totalmente de la teoría convencional. La obra concluye con una coda, propia de la música europea, los seis compases últimos no guardan relación alguna con los bloques estructurales que conforman la obra. Encontramos la presencia de figuras binarias y ternarias que terminan con un ritardando en trémolo y pizzicato. Es una composición de estilo descriptivo que resalta su carácter libre. En cuanto a la textura, se cataloga como no melódica.

Perplejidad

Tal como lo dice el título “dudoso”, “vacilante”, “irresoluto”, “confuso” así es la obra compuesta para violoncelo solo, en noviembre de 1992. El compositor relaciona las pausas o comas musicales para ampliar el carácter dudoso y vacilante, al ascender glissando desde el do grave del violoncelo (cuarta cuerda) lo lleva hasta el sonido más agudo posible y descender en la misma cuerda, indica que el solista debe ser un buen calculador para no salir del tiempo de cuatro impulsos, ¿es esto el carácter irresoluto? Siguiendo el cuarto compás y en la cuerda do (4ta) se presentan sonidos vacilantes, indeterminados y confusos, que van en ascenso hasta el sonido más agudo posible (indeterminado) para luego continuar en dobles cuerdas de cuartas justas y aumentadas, propio de la música debbusiana. Los sonidos se elevan nuevamente partiendo de una quinta justa tremolada hacia dos armónicos de cuarta, se tensan en intervalos de cuarta disminuida que preparan con un crescendo en tremolado para llegar nuevamente a los sonidos indecisos, pero esta vez en la cuerda sol y sin capricho, conducen al primer clímax, que mediante trinos nos llevan a armónicos de cuarta. Aquí concluye la primera parte.

Segunda parte: El expresivo que plantea en el trémolo cuya dinámica se mantiene hasta concluir en un fortísimo, en la barra de repetición segunda casilla, aparecen por tercera y última vez armónicos de cuarta y por tercera vez el tema (si así puede llamarse) dudoso, vacilante, irresoluto, en un Da capo y signo “O” que concluye la obra con el tema en referencia (trémolo) y el FIN. Esta obra es de carácter contemporáneo.

Quinientos años.

Esta obra está dedicada a Cristóbal Colón Op. 326, escrita en octubre de 1992. El manuscrito indica que está compuesta para trompa y violoncelo. Es de carácter contemporáneo, disonante y libre y fue escrita a finales del siglo anterior; A pesar que la trompa en Fa, tiene diferente afinación del violoncelo, Quesada la escribe en la misma tonalidad, en este caso tres sostenidos. Esta obra, aunque contemporánea, se mueve alrededor de una tónica, convirtiéndose más bien en una obra de carácter “descriptivo”. Inicia con un andante expresivo y con una estructura de siete compases a la que le sigue otra estructura de 10 compases y que al volver a repetir esta vez la frase crece dos compases más. La siguiente frase, o bloque en este caso, es de 6 compases y también al repetir le agrega un compás más (7 compases), convirtiéndola en una obra “Asimétrica”. En esta última estructura, Quesada coloca una repetición al “S” que es un D. C. que concluye en la palabra fin.

Por ser una composición de carácter libre, los intervalos que integran la composición, son seguidos por cualquier otro, muy diferente al estilo tonal. No obstante, la notación que utiliza es de carácter convencional o tradicional. La obra cambia de ritmo (a 3/4) por una sola vez.

Kama-raga-bala.

Esta obra ha sido escrita para violín y violoncelo, y a decir del autor, los tres términos del título significan CONCUPISCENCIA, POSESIÓN y VIOLENCIA, la triple instancia que según el hinduismo esclaviza al hombre que vive en el error. La obra en su totalidad, tiene 17 compases que se repiten a un Da capo y concluye en una coda de cinco compases, su movimiento en andante expresivo en compás de 4/4, su armonía es disonante, posee combinaciones de pizzicato, trino, arco y en cuanto a la interpretación, la notación es de carácter convencional, a excepción del tercer y cuarto grado que conduce a la coda y donde el violoncelo, ejecuta dos compases a capricho, para terminar en un glissando, culminando en dos cuerdas que forman intervalos de 5ta, en el violín y sexta mayor en el violoncelo.

➤ **MESÍAS MAIGUASHCA**

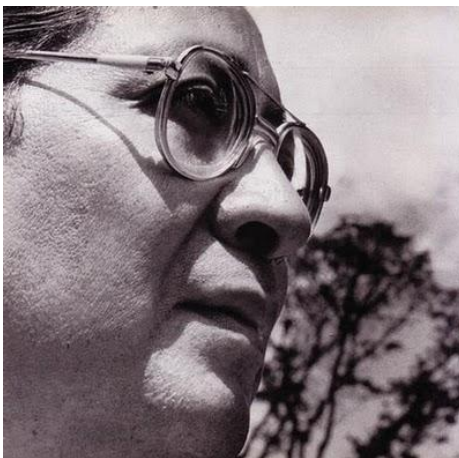


Imagen 13: Mesías Maiguashca

Fuente: <http://www.tokafi.com/15questions/6-questions-mesias-maiguashca/>

“F Melodies”, obra en dos versiones, para grupo instrumental y para violoncelo y percusión.

“F Melodies” fue creada en el “Ircam” (Institución que en Ámsterdam se dedica a los problemas de computación y música) en su parte electrónica y que el compositor ejecuta con su señora y un percusionista en los conciertos. *“Melodías”* e *“Interludios”*, como *“F Melodies”*, ambas se refieren a un problema típico de la música electrónica, el de la modulación de frecuencia, que es precisamente el objeto de estudio del grupo de trabajo que se ha reunido para iniciar los trabajos de estudio de música electrónica. (Opus *Obra* 45)

“HEURT”, obra para violonchelo y electroacústica en tiempo real, la cual el Maestro tuvo la gentileza de hacernos llegar gratuitamente por lo que quedamos profundamente agradecidos. La dificultad en conseguir más obras de este compositor estriba en que muchas de ellas son propiedad exclusiva de la Casa editora, y las que deberíamos comprar si pretendemos disponer de ellas.

En lo que respecta a la obra, está compuesta para violoncelo y electroacústica. Escrita en clave de FA, con una duración de 20 segundos. El Maestro señala la cuerda en que se debe ejecutar los pasajes. Inicia con dos notas brevísimas y un fortísimo en la cuerda “sol” del violoncelo en cuarta cuerda que disminuye a un medio piano, seguido

de un sol en doble cuerda (tercera y cuarta cuerda simultáneamente) que conduce a un glisando y acelerando para llegar nuevamente a un fortísimo con la presencia de una segunda mayor (la y sol simultáneamente); luego, la obra cambia de velocidad a 60 negras por minuto, se produce un trémolo sobre una nota fija que glisando va a formar un intervalo de onceava ascendente, en la cuerda “sol” al aire (libre) y trémolo en cuarta cuerda y en séptima posición; la dinámica de el “do” en cuarta cuerda, es de pianísimo a fortísimo. Hay glisandos de intervalos de tercera menor y cuarta aumentada, un pizzicato de la mano izquierda en el sonido “la” (cuerda al aire) que conduce a un intervalo de décima ascendente en sonido “sib” en clave de sol; pizzicato en el sonido “la” con prolongación a un silencio de negra (cuerda “re”); aquí el sonido agudo del si bemol en clave de sol, es respondido por un pizzicato en cuerda “re” (al aire); el “do” de la cuarta cuerda al aire, contiene una dinámica de piano a fortísimo con proyección al silencio de negra. La presencia de un armónico natural sobre el sonido do en tercera cuerda (segundo espacio del pentagrama), conduce a una transición tímbrica simultánea de la cuerda “re” al aire, reforzado por el armónico continuo del “do” en segundo espacio clave de Fa, el acorde de octava, quinta y cuarta arpegiadas, nos demuestra el estilo de armonía que conforma la obra. Todo esto transcurre mientras la parte electroacústica se regulariza, con un pedido a que el solista escuche la parte electrónica que va perdiéndose. El doble staccato entre armónicos y sonidos percutidos y el constante cambio de registro y claves, torna difícil la obra. Nuevamente las dinámicas juegan un papel importante; hay la presencia de un ricochet en el segundo catorce del metro, esto es seguido por un gettato de II, III y IV cuerda que acerca a un do armónico artificial que eleva a un fortísimo mi, re, sol, (este último, intervalo de cuarta aumentada), la presencia de una segunda menor es reforzada por un intervalo de cuarta aumentada que están sobre una dinámica de un fortísimo a un súbito pianísimo. En los segundos 18 y 19, la electroacústica va cambiando, así, en el segundo 21 cambia de sensación sonora. En el violoncelo se dan intervalos muy distanciados entre graves y agudos que conllevan a marcadas intensidades en lapsos de tiempo muy cortos; en el segundo 34 la parte electrónica ha emitido variados efectos lo cual enriquece notablemente el carácter de autenticidad compositiva del autor. En el compás 35 la presencia de sonidos multifónicos conduce a un efecto de reposo, para retomar nuevamente a una actitud de tensión y distensión dentro de un fortísimo. En el segundo

47, la cuarta justa se ejecuta con un arco rallentando pero sin bajar la presión de la mano. En el segundo 50 hay la indicación de arco bajo el puente y esto se ejecuta pasando de una cuerda o un par de cuerdas a otra en un tiempo de 20 a 30 segundos, En el segundo 57 la presencia de la clave de sol con el sonido la con un corte sobre el pentagrama, mientras la cinta de información produce efectos armónicos. Ya para el segundo 64 la presencia de una cuádruple acciacatura nos prepara para una sensación finalista, a la que el código de dinámica llamaría el clímax de la obra, la cual está en el segundo 75 con un triple fortísimo con figuras en forma de espejo que lentamente desaparecen en intensidad continua lejana, la cual colorea en glisando junto a los armónicos y los flautados de la obra.

3.3.1. ANÁLISIS DE OBRAS ECUATORIANAS ADAPTADAS PARA VIOLONCELO

Como la mayoría de las obras que serán analizadas en el presente apartado corresponden al género del pasillo, es pertinente hacer una breve aproximación a dicho género ecuatoriano.

❑ EL PASILLO.

Etimología del Pasillo: El pasillo fue un baile y canción mestiza que surgió en el segundo tercio del siglo xx en los territorios de la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela), se cree que proviene de Europa, posiblemente del Vals, (aunque el pasillo es sincopado), lo que se define como “Baile de pasos cortos”, luego de la versión bailada surge una nueva que se convierte en canción cantada; en Colombia aún existe en tonalidad mayor y movimiento rápido, al llegar a Ecuador se convirtió en melancólico y romántico; se cree que se introdujo en el Ecuador en el año de 1877 en el gobierno de Ignacio de Veintimilla, por dos agregados diplomáticos colombianos, entre los que se hallaba el distinguido poeta Rafael Pombo. Los primeros compositores ecuatorianos de pasillos, serían los quiteños Aparicio Córdoba, Carlos Amable Ortiz y un joven de apellido Ramos.

Generalmente el pasillo está estructurado en la forma A-B-A; en su mayoría presenta un estribillo de ocho compases; predomina la tonalidad menor a veces la segunda parte en tonalidad mayor y con un máximo de extensión de hasta setenta

compases. La temática general de los textos del pasillo se refieren al amor, dolor, reminiscencias, etc. (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, pág. 1091)

3.3.1.1. El pasillo «Adoración»: análisis fraseológico

El compositor Guayaquileño Enrique Ibáñez Mora (1903-1998), compuso la música, con texto del soneto de Genaro Castro Gómez. Fue grabado por primera vez en los años treinta por el dúo “Ecuador” (Ibáñez – Safadi). El tema inicia con cuatro compases que es tomado de la parte final, para darle realce y llamar la atención en una dinámica de fuerte. Consta de un estribillo que está estructurado sobre ocho compases que conduce al tema A en un período de cuatro frases de ocho compases cada una, cada frase, naturalmente en una tensión de cuatro compases y distensión de cuatro compases, cada frase se conecta a la siguiente utilizando un puente armónico que prepara para la siguiente frase; asoma nuevamente el estribillo que conduce al tema B o comúnmente llamada segunda parte, que consta de un período compuesto de tres frases de ocho compases cada una (cuatro compases de tensión y cuatro de distensión).

Los códigos de dinámica utilizados son: f, mf, f; en la extensión de la frase, el tema A está con una dinámica de f, el estribillo contrasta con una dinámica de mf, que va al tema B que es f. Ej.

4	4-----4	4-----4	f, puente de enlace 4 compases	f + p 4
compases				
Final	estribillo	mf	f	mf, puente de enlace 4 compases
mf + p 4				
compases				
mf + p, 4 compases				f final 4
compases				

3.3.1.2. Danzante «Queja Indiana»

Danzante¹⁰ de Pedro Echeverría (1908 – 1985).

❖ Parámetros fraseológicos de la obra: Queja indiana

Organización interna de la frase: La obra está estructurada en dos partes A Y B. Comienza con el estribillo de cuatro compases con repetición, lo que nos da un total de ocho compases, luego viene el tema A que consta de una frase de ocho compases que se repite y otra frase similar también de ocho compases, también con repetición o sea un periodo de 16 compases. La obra va al estribillo y luego viene el tema B o segunda parte, aquí la frase presenta cuatro compases en ascenso y cuatro en descenso, también en esta parte el período musical es de dos frases de ocho compases cada una. La obra culmina con una especie de coda de cuatro compases; es de carácter sentimental y está en tonalidad menor. Originalmente escrita para piano y está hecho el arreglo para tres violoncelos con acompañamiento de piano.

3.3.1.3. Pasillo «Alma lojana»

Fue compuesto en 1930 por el quiteño Cristóbal Ojeda Dávila (1906 – 1932), originalmente es para piano. Existen dos versiones del texto, una de Emiliano Ortega Espinosa (1898 – 1974) y otra del poeta Benjamín Ruiz y Gómez (1902 – 1975). Algunos autores consideran que el segundo texto debió ser «Alma lejana», tal cual lo dice su contenido. La pieza fue grabada originalmente por Columbia en Estados Unidos y en forma instrumental.

❖ Análisis estructural del pasillo «Alma lojana»

Este pasillo estructuralmente consta de tres partes A – B – C (obra tripartita), la primera parte está en tonalidad menor y es de movimiento lento con interludio (estribillo), la segunda parte en tonalidad mayor y originalmente fue de movimiento

¹⁰ Definición de danzante: Propio de los indígenas mestizos del Ecuador, con orígenes prehispánicos, con caracteres interandinos, los estudios sobre indígenas, describen a los danzantes, como bailarines con cascabeles atados a los tobillos y que suenan al compás de la música. (Guerreto Gutiérrez, 2004-2005, págs. 535-541)

rápido, llega a una parte lenta para regresar al interludio, luego viene la tercera parte, en tiempo primo y en tonalidad menor. Esta obra es semejante a otras mundialmente conocidas, que en su primera parte describen un tema nostálgico seguido de un segundo tema que nos llena de emoción y alegría para finalmente resignarnos a que todo ya pasó y seguimos tal cual están estuvimos antes. En cuanto al código de alturas, en la primera parte, el compositor inicia con sonidos agudos que descienden a graves y esto le da un carácter diferente de lo que comúnmente conocemos (tensión y distensión), se diría de tensión a distensión debido a la altura de los intervalos. En la segunda parte modula a tonalidad mayor y es de carácter jovial regresando luego al tiempo primo para continuar con el interludio, conduce este a la tercera parte que es de carácter melancólico, resignado y en tiempo primo.

En el presente trabajo constan dos arreglos, una propuesta para cello solo en tonalidad de *rem* y otra para violoncelo y piano.

3.3.1.4. Pasillo «Corazón que no olvida»

Pasillo del compositor lojano Segundo Cueva Celi (1901 – 1969) llamado “El compositor prolijo”, debido a la cantidad de obras que compuso durante su vida, el texto corresponde al poeta Emiliano Ortega. Una de las primeras grabaciones lo realizó Carlota Jaramillo en disco de pizarra RCA. Ca. En el año 1938. El arreglo que presentamos corresponde al arreglista Julio Bueno, originalmente él lo realizó para cuarteto de cuerdas y se lo ha transcrito para cuarteto de violoncelos. Está en tonalidad menor y estructuralmente consta de A B A B con estribillo intercalado de cuatro compases con un puente entre pregunta y respuesta que nos da un total de nueve compases; viene el tema A que tiene cuatro compases, tres de melodía y uno de preparación para los siguientes cuatro compases, total ocho compases, luego una frase similar que nos da un total de dos frases de 16 compases; en la primera parte retomamos el interludio y luego viene la segunda parte B que contiene un frase de ocho compases y otra conclusiva de siete. Ej:

Interludio: 8 compases.

Tema A: 4 compases + 4 total 8 compases más otra frase similar de 8 compases total 16 compases + una frase de 4 compases, total 20 compases en la primera parte. En la segunda parte o tema B la estructura es la siguiente: Una frase de ocho compases más una conclusiva de siete, total quince compases estructurales. Cada parte va intercalada por el estribillo. Luego repite todo y esta vez con diferente texto.

3.3.1.5. Pasillo «Pasional»

Pasillo, cuyo texto, literario y musical, corresponde al compositor quiteño Enrique Espín Yépez (1924 – 1997), originalmente fue una Romanza compuesta como homenaje a un compositor francés de música clásica. En su inicio tenía carácter instrumental y por sugerencia, el mismo compositor le agregó la letra, fue dedicado a la cantante Esperanza Rivadeneira que lo grabó conjuntamente con Luis Alberto Valencia.

❖ Análisis de la obra

Al igual que muchos pasillos, la obra comienza con una frase de ocho compases que proviene de la parte final, lo que le da elegancia y donaire, que prepara para el inicio del tema A que consta de dos frases, cada una compuesta sobre ocho compases luego viene el tema B, de carácter vivaz con una frase muy especial de cinco compases que concluye con una semifrase de cuatro compases; luego el tema C estructurado en ocho compases repite nuevamente todo. Esta obra carece de estribillo y está arreglada para violoncelo y piano.

Código de dinámicas: Generalmente comienza en f luego va al p en la parte A que asciende en intensidad de cuatro compases y luego nuevamente desciende al p en los cuatro compases conclusivos, a esta frase le continúa otra con las mismas características. Viene la parte B que es de carácter vivaz con una estructura de nueve compases (5 ascenso y 4 descenso,) luego la parte C, que es en tiempo primo y con una estructura de ocho compases. La obra tiene un Da Capo.

3.3.1.6. Albazo «Dulce pena»

Albazo¹¹ del compositor Guillermo Garzón (1902 – 1975) pieza adaptada para violoncelo y piano.

❖ Análisis de la obra

Está compuesta sobre versos de ocho sílabas, en tonalidad menor y se estructura de la siguiente manera:

1. Está escrita en compás de 6/8
2. Estribillo de 8 compases
3. Forma A, 16 compases (8+8)
4. Estribillo inicial
5. Forma B, 8+6 compases

Códigos de tiempo: allegro.

Dinámicas: en la obra original, no existen. Es una obra de forma binaria

3.3.1.7. Pasillo «Se va con algo mío»

Pasillo del compositor Gerardo Guevara (1930) con texto del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva (1898 – 1919). La obra presenta las siguientes estructuras:

1. Forma A, dos frases, una de 8 y otra de 9 compases.
2. Forma B, tres frases: 7+7+9.

Esta obra es un caso especial si consideramos que la mayoría de obras ecuatorianas, están compuestas con 8 compases.

¹¹ ALBAZO: se ubica entre las danzas criollas de la región interandina del Ecuador, se escribe en compás de 6/8, aunque personajes reconocidos de la música ecuatoriana, afirman que también se encontró en compás de 3/8; es una pieza que se ejecuta al amanecer, al pie de un balcón o en festividades religiosas; intervienen cantantes o conjuntos musicales, el objetivo es dar realce a la festividad; hay quienes afirman que el albazo es un yaraví en tiempo rápido y en tonalidad menor. (Guerrero Gutiérrez, 2004-2005, págs. 106-110)

3. Forma C: 9 compases tiempo primo
4. Cada forma utiliza temática diferente tanto en el ritmo como en la línea melódica.
5. La obra termina con una repetición de la forma B y C. Ej. A B C B

3.3.1.8. Pasillo «Despedida»

Pasillo de Gerardo Guevara Viteri, cuyo texto también es de su autoría. Fue compuesto en Guayaquil, cuando el maestro viajaba a Quito, siendo dedicado a su primera esposa con quien procreó un hijo.

❖ Análisis estructural

1. Estribillo de 8 compases con dinámicas de mf y expresivo
2. Presencia del tema (cello solista) 8 compases tensión y 4 compases de resolución
3. Estribillo anterior que modula a tonalidad mayor
4. Retorno a tonalidad menor con frase de 8 compases de tensión y 4 de resolución

Código de intensidad: p, mf, f, varias intensidades de tensión y distensión; fuerte en la tonalidad mayor con ascensos y descenso fraseológicos

3.3.1.9. «Ansiedad»

Esta obra, cuyo autor es el cuencano Francisco Quezada Bravo (1960. Trecientas obras de su autoría), está compuesta en forma libre; carece de tonalidad, a pesar que tiene armadura de sol mayor o mi menor, no está presente ni hace de tónica dicho sonido (sol); es de estilo contemporáneo y está escrita para cello solo; todas sus partes son diferentes a pesar que presenta una barra de repetición que haría pensar que el hecho de repetir dos veces tiene un motivo, pero no es así. A pesar de sus diferencias se presenta como un todo que tiene riqueza filosófica. Su código del tiempo es “andante expresivo”. En cuanto al código de altura, va a un do con cinco líneas adicionales sobre el pentagrama en clave de sol.

Conclusión:

Este análisis del repertorio resulta fundamental ya que proporciona un conocimiento de las diferencias, inevitables, que existen entre las diferentes creaciones musicales nacionales. En la música anterior a la contemporánea, desde un principio las piezas se pueden diferenciar en función de la forma de su cuerpo. Así podemos tener desde composiciones de un solo cuerpo, hasta otras tripartitas compuestas por tres estructuras; sin olvidar las compuestas por dos, que reciben el nombre de bipartitas. Pero a partir de la llegada de la música contemporánea se hace difícil, si no imposible, especificar la estructura, ya que no poseen una específica. A partir de estas anotaciones, se puede definir la las diferentes formas de las estructuras musicales. Con relación a la música nacional, que es lo que nos atañe, el género principal que ha adaptado al violonchelo es el pasillo, que opta fundamentalmente por la estructura A-B-A especificada anteriormente. El pasillo se caracteriza por esta estructura, además del predominio de la tonalidad menor. Llega al Ecuador en 1877 en la presidencia de Ignacio de Veintimilla y trata temáticas referentes al amor o el dolor. Esto lo podemos constatar en las obras estudiadas, que varían en su estructura, pero conservan su grito al amor y especialmente un canto a la bohemia romantica característica de los músicos nacionales.

CONCLUSIONES:

Una vez concluido el presente trabajo de investigación se ha podido llegar a las siguientes conclusiones:

1. Partiendo de la investigación bibliográfica y lincográfica desarrollada durante esta investigación se concluye que, con relación al Ecuador, no se puede delimitar ciertamente la fecha de ingreso del violonchelo al país, lo único que se puede mencionar es que su primera constancia en esta nación fue en 1870 en el Conservatorio de Música. Ya en Ecuador, el violonchelo formó parte de orquestas clásicas, y en la creciente tendencia nacionalista empieza a sonar también en otros géneros más tradicionales. Así se puede decir, que el violonchelo no ha tenido mayor relevancia como instrumento solista dentro de la música nacional, aunque ha hecho presencia, como se menciona, en la música nacionalista.
2. Se puede concluir señalando que los músicos ecuatorianos utilizan tonalidades de origen europeo en las composiciones para violonchelo. Esto se da debido a que los principales artistas nacionales han estudiado fuera del país, en Francia, Alemania, Estados Unidos. Esto influye en la música ecuatoriana que está cargada de influencia extranjera, por esto resulta vital enfatizar, rescatar y apuntar a la música tradicional, para formar una amalgama entre lo exterior y lo nacional. A su vez, se puede observar que las obras estudiadas, no son de autoría fundamentalmente para violonchelo, sino para otros instrumentos del pentagrama nacional que solo han sido adaptadas para este instrumento.
3. El análisis del repertorio resulta fundamental ya que proporciona un conocimiento de las diferencias, inevitables, que existen entre las diferentes creaciones musicales nacionales. El género principal que han adaptado las composiciones nacionales para violonchelo es el pasillo, que opta fundamentalmente por la estructura A-B-A especificada anteriormente. El pasillo se caracteriza por esta estructura, además del predominio de la tonalidad menor. Las obras estudiadas, que varían en su estructura, conservan su grito al

amor y especialmente un canto a la bohemia romántica característica de los músicos nacionales.

4. También se puede concluir de esta aproximación la estrecha relación que lo vivencial tiene con las creaciones, en el caso de ciertos compositores, quienes no dudan en vincular sus propias experiencias con la forma y el fondo de sus obras.
5. Por otra parte, una conclusión importante derivada de esta investigación es que el acercamiento a las composiciones musicales (y las destinadas al violonchelo no son la excepción), no deben ser realizado exclusivamente a través de un método descriptivo o basado exclusivamente en la impresión de los sentidos, es decir, a través de el detalle de los elementos musicales y sonoros que contiene la composición, sino que es de gran utilidad el aplicar el análisis estructural y semiótico, el mismo que nos serviría para descubrir todas aquellas connotaciones culturales, formales e históricas que subyacen al interior y al exterior de la obra de arte.
6. En resumen, el principal inconveniente para la realización de esta investigación es la falta de información. La búsqueda de datos para poder realizar este trabajo ha sido exhaustiva y ha tocado todas las bibliotecas de la ciudad en busca de archivos físicos. Pero como se ha mencionado, la gama de libros relacionados a teoría musical y específicamente al violonchelo es escasa. En vista de esto, y a partir de la poca información encontrada el tesista debió apuntar a fuentes electrónicas.
7. Con esta investigación se puede concluir diciendo que la música ecuatoriana ha recibido notable influencia de la música europea por tres vertientes. La primera, la colonización que introdujo otra cultura añoiénante con la autóctona. Segundo, el constante incremento de la globalización que afecta también a la música propia. Y en tercer lugar tenemos el hecho que los principales artistas nacionales han estudiado fuera del país por lo que conocen mucho, pero de música exterior.



Es por eso que resulta vital enaltecer los sonidos tradicionales para fusionarlos con lo actual y externo.

RECOMENDACIONES

De igual manera y estrechamente relacionadas con las conclusiones anteriormente señaladas se presentan a continuación las recomendaciones:

1. Las instituciones culturales y los centros de investigación de la ciudad y del país, fundamentalmente los relacionadas a los aspectos musicales, deberían mantener en funcionamiento y bajo un cuidado ordenado todo el material compositivo ecuatoriano, de tal manera que los interesados en el tema puedan acceder a dicha documentación fundamental para las investigaciones musicológicas. Asimismo, debería establecerse un mecanismo para que las bibliotecas y archivos musicales cuenten con un archivo amplio y completo de partituras universales, clasificadas en compositores, géneros e instrumentos.
2. Se recomienda a los compositores ecuatorianos abrirse a las influencias extranjeras, no exclusivamente a las europeas (o también llamadas occidentales) al momento de componer y de crear nueva música, pero sin relegar las riquezas sonoras y musicales propias de nuestro país y nuestra región. Justamente es el mestizaje musical lo que amplía las posibilidades creativas y lo que otorga el carácter de universal a las composiciones.
3. Se recomienda a los estudiosos de las composiciones musicales no efectuar tal aproximación exclusivamente a través de un método descriptivo o basado exclusivamente en la impresión de los sentidos, es decir, a través de el detalle de los elementos musicales y sonoros que contiene la composición, sino que es recomendable la aplicación de un análisis estructural y semiótico, pues a través de éste se podría descubrir todas aquellas connotaciones culturales, formales e históricas que subyacen al interior y al exterior de la obra de arte.
4. Se recomienda, así mismo, a las universidades y facultades especializadas en la enseñanza de la teoría musical, que consoliden las bases de una verdadera formación semiótica para el análisis de las obras de arte.



5. Con relación a las universidades, estas deberían revisar su pensum y enfocarlo a un renacimiento de la música nacional de la mano con una actualización hacia la música contemporánea internacional. Las bibliotecas también deben tomar medidas que beneficien al mundo de la música, ya que al no tener facilidad de acceso a información pertinente, no se puede investigar de buena forma, por lo que las bibliotecas deberían ampliar su gama de teoría musical, además de un glosario extenso de partituras universales, pero específicamente de autores nacionales. Por parte de los músicos, deben dar apertura a sonidos externos que enriquezcan el pentagrama nacional, pero no se pueden olvidar la tradición sonora de nuestro país, que es bastante rica y puede ser potenciada en la actualidad para conseguir fusiones propias de esta era.

BIBLIOGRAFÍA:

1. Adorno, T. W. (1966). *Filosofía de la nueva música* (Primera edición ed.). (A. L. Bixio, Trad.) Buenos Aires: Sur.
2. Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. (F. Riaza, Trad.) Barcelona: Orbis.
3. Asselineau, M., & Bérel, E. (1999). *Las formas musicales*. Courlay, Francia: Ediciones J. M. Fuzeay.
4. Bethell, Leslie. (1991). *Historia de América Latina* (trad. Beltrán, Jordi & Solá, Angels). Barcelona: Edit. Crítica.
5. Biografías y vidas. (2011). Recuperado el 15 de enero de 2011, de <http://www.biografiasyvidas.com/>
6. Blatter, A. (1997). *Instrumentation and Orchestration*, página 37. Wadsworth/Thomson Learning.
7. classicalguitarvideo.com (2007). «La técnica de la guitarra clásico: Pizzicato». (consultado el 23-08-09).
8. Conservatorio Profesional de Música (2008). «Departamento de cuerda frotada». (consultado el 23-08-09).
9. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica. (2002). *Archivo sonoro de la música ecuatoriana*. Quito: Conmúsica.
10. El Atril. (2011). *El Atril*. Recuperado el 13 de Enero de 2011, de <http://www.el-atril.com/>
11. Fundación Pau Casals. (2011). *Fundación Pau Casals*. Recuperado el 3 de Mayo de 2012, de <http://paucasals.org/>
12. Gallego, A. (1991). «Violonchelo». Enciclopedia GER. (consultado el 23-09-10).
13. Guerrero, J. Agustín. (1984). *La Música Ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Segunda ed.). Quito: Editorial del Banco Central del Ecuador.
14. Guerrero Gutiérrez, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Vol. II). Quito: CONMUSICA
15. Herrera, E. (1992). *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
16. Hauser, A. (1962). *Historia social de la Literatura y el Arte*. (Segunda edición ed.). (A. Tovar, & F. P. Varas-Reyes, Trads.) Madrid: Ediciones Guadarrama.

17. <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/suggia.htm> Morning Post, November 4, 1927. (consultado el 24-12-10)
18. <http://www.museos-ecuador.com.ec/bce/preview.asp?t=generos&id=104>(consultado el 12-12-10)
19. http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/Raya_Garbousova (consultado el 18-12-10)
20. Instituto Parramón. (1979). El libro de la música. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones.
21. Klaus A. Warkentin (2000). «Los orígenes de la orquesta». AulActual. (consultado el 23-08-2011).
22. *La familia del arco.blogspot*. (2011). Recuperado el 17 de enero de 2011, de El violoncello: <http://lafamiliadelarco.blogspot.com/p/en-el-siglo-xvii-fueron-luthiers-como.html>
23. Károly, O. (2011). *Introducción a la música*. Recuperado el 19 de Febrero de 2011, de <http://es.scribd.com/doc/106219558/Introduccion-a-la-Musica-Otto-Karolyi-3ra-parte>
24. Köneman. (2006). *Enciclopedia Ilustrada de los Instrumentos Musicales (trad. Ramírez, Mariano)*. Barcelona: Edit. S. L.
25. Mullo Sandoval, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Cartografía de la memoria.
26. Pérez Carreño, F. (1999). Estética analítica. En V. (. Bozal, & V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Segunda edición, Vol. II, págs. 92-104). Madrid: Visor.
27. Real Academia Española. (2011). *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Recuperado el 14 de Enero de 2011, de <http://www.rae.es/rae.html>
28. Sánchez Ferre, Silvia. «Violonchelo y piano». (consultado el 28-08-10)
29. UDLAP (2008) catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/.../capitulo2.pdf (consultado el 14-12-10)



30. Vilar, G. (1999). Theodor W. Adorno: una estética negativa. En V. (. Bozal, & V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (Segunda edición ed., págs. 208-211). Madrid: Visor.
31. Zamacois, J. (1978). *Teoría de la música dividida en cursos*. Madrid: Editorial Labor.

ANEXOS

CONCERTO IN **do** MINORE

PER CELLO E ORCHESTRA

José E Ruque G.

Musical score for Cello and Orchestra, Concerto in **do** Minore by José E Ruque G.

Tempo markings: Moderato, TEMPO PRIMO, VIVACE, Moderato.

Measure numbers: 19, 25, 31, 39, 44, 50, 60, 65, 71.

Dynamic markings: *f*, *mf*, *f*.

Other markings: Solo, 4, 6, 7, 3, 3.

©Wilfrido Ruque G

CONCERTO IN do MINORE



The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six staves of music. The first staff starts at measure 97 and ends at measure 103. The second staff starts at measure 104 and ends at measure 109. The third staff starts at measure 110 and ends at measure 115. The fourth staff starts at measure 116 and ends at measure 121. The fifth staff starts at measure 122 and ends at measure 128. The sixth staff starts at measure 129 and ends at measure 135. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped in triplets. There are also dynamic markings, including a forte (f) marking at the beginning of the final staff.

CONCERT IN DO MINORE Segundo movimiento

MASTER JOSE RUQUE G

LENTO ESPRESSIVO negra = 60



©Wilfrido Ruque G



ADORACION

Enrique Ibañez M.
Arr. Wilfrido Ruque G.



The musical score is for the piece "Adoracion" by Enrique Ibañez M., arranged by Wilfrido Ruque G. It is written for a chamber ensemble consisting of two cellos, a piano, two violoncellos, and a piano. The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The first system (measures 1-4) features the cellos and piano. Cello 1 and Cello 2 play a melodic line starting with a forte (f) dynamic, which then softens to mezzo-forte (mf) in the final measure. The piano accompaniment also starts with a forte (f) dynamic. The second system (measures 5-8) features the violoncellos and piano. Violoncello 1 and Violoncello 2 play a sustained harmonic line, with Violoncello 1 starting at a forte (f) dynamic. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern, also marked with a forte (f) dynamic. The score is copyrighted by Wilfrido Ruque G.

ADORACION

Vlc. 1

Vlc. 2

Pno.

f

mf

12

Vlc. 1

Vlc. 2

Pno.

17

23 [>] ADORACION 3

Vlc. 1

Vlc. 2

Pno.



29

Vlc. 1

Vlc. 2

Pno.

mf *f*

mf *f*



ADORACION

Vlc. 1

Vlc. 2

Pno.

45

f

mf

35



Vlc. 1

Vlc. 2

Pno.

41



47 [>] ADORACION 5

Vlc. 1

Vlc. 2

Pno.

53

Vlc. 1

Vlc. 2

Pno.



ADORACION

6

58

Vlc. 1

Vlc. 2

Pno.

1.

pizz.

pizz.

Cuenca 15 de Octubre del 2006

Cello 1

ADORACION

Enrique Ibañez M.
Arr. Wilfrido Ruque G.



7

14

20

26

34

41

48

55

61

pizz.

©Wilfrido Ruque G.

Piano

QUEJA INDIANA

TONADA

Pedro Echeverría

Arr. Wilfrido Ruque.



6

12

17

23

D.C. al Fine

©Wilfrido Ruque G.

QUEJA INDIANA

TONADA

Pedro Echeverría
Arr. Wilfrido Ruque.



The musical score is for a piece titled "Queja Indiana" (Tonada), arranged by Wilfrido Ruque. It is composed for three cellos and piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The cello parts have melodic lines with various articulations like slurs and accents.

©Wilfrido Ruque G.

QUEJA INDIANA

Vlc. 1

Vlc. 2

Vlc. 3

Pno.

9

6

11

11

QUEJA INDIANA 3

16

Vlc. 1

Vlc. 2

Vlc. 3

Pno.



21

Vlc. 1

Vlc. 2

Vlc. 3

Pno.

D.C. al Fine



Cello 1

QUEJA INDIANA

TONADA

Pedro Echeverría

Arr. Wilfrido Ruque.



6

12

18

24

D.C. al Fine

©Wilfrido Ruque G.

Cello 2

QUEJA INDIANA

TONADA

Pedro Echeverría

Arr. Wilfrido Ruque.



6

12

18

24

D.C. al Fine

©Wilfrido Ruque G.

Cello 3

QUEJA INDIANA

TONADA

Pedro Echeverría

Arr. Wilfrido Ruque.



6

12

18

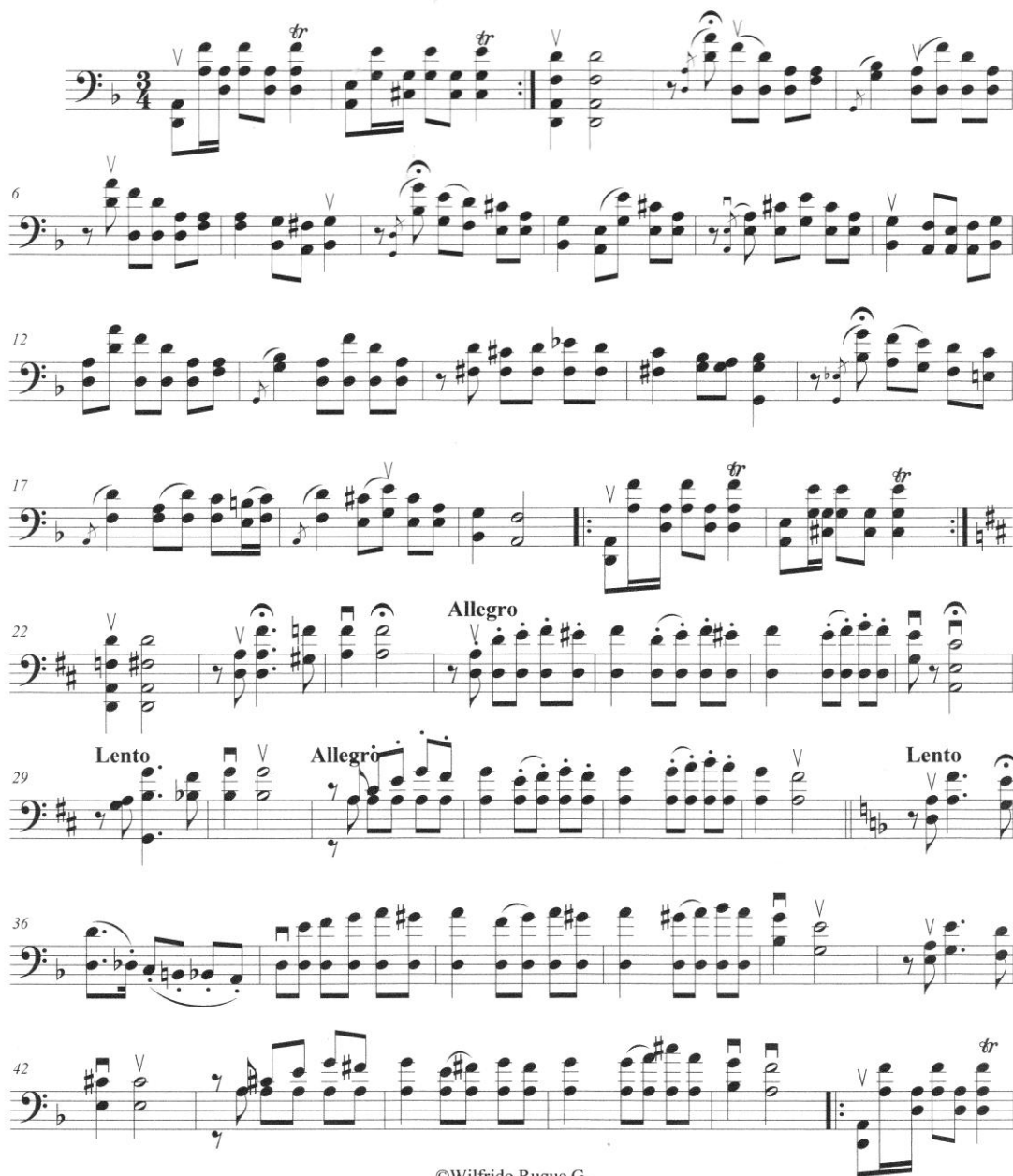
24

D.C. al Fine

©Wilfrido Ruque G.

ALMA LOJANA

Violoncello

PASILLO
Dedicado al Dr. José Guerrero J.Cristóbal Ojeda Dávila
Arr. Wilfrido Ruque G

6

12

17

22

29

36

42

Allegro

Lento

Allegro

Lento

©Wilfrido Ruque G.

2

ALMA LOJANA

48 *tr*

55 *V*

62 *V*

69 *V* *pizz.*

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The first staff (measures 48-54) includes a trill (tr) and a fermata. The second staff (measures 55-61) features several measures with a fermata. The third staff (measures 62-68) includes a triplet and a fermata. The fourth staff (measures 69-75) includes a triplet and a pizzicato (pizz.) instruction.

EL ALMA EN LOS LABIOS

M. A. Silva. F. P. Herrera

Arr. Wilfrido Ruque G.

 $\text{♩} = 101$

Violoncello

Piano

Vc.

Pno.

Vc.

Pno.



©Wilfrido Ruque G.

EL ALMA EN LOS LABIOS

Vc. ²⁵

Pno. ¹⁵

Vc. ²⁰

Pno. ²⁰

Vc. ²³

Pno. ²³



EL ALMA EN LOS LABIOS 3

Vc.

Pno.

Vc.

Pno.

Vc.

Pno.

EL ALMA EN LOS LABIOS

4

42

Vc.

1.

Pno.

47

Vc.

47

Pno.

Violoncello **EL ALMA EN LOS LABIOS**

M .A. Silva. F. P. Herrera

Arr. Wilfrido Ruque G.

$\text{♩} = 101$

4

10

17

22

25

32

39

46



©Wilfrido Ruque G.

ALMA LOJANA

Pasillo 1930

Cristóbal Ojeda Dávila

Violoncello

Piano

Vc.

Pno.

11

©Wifrido Ruque G.



The musical score is written for Violoncello, Piano, and Voice. It is in 3/4 time and consists of 11 measures. The Violoncello part is in the bass clef, the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs), and the Voice part is in the bass clef. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-5, the second system contains measures 6-10, and the third system contains measures 11-15. The copyright notice '©Wifrido Ruque G.' is located at the bottom of the score.

ALMA LOJANA

Vc.

Pno.

26

16

21

21

26

26



ALMA LOJANA 3

Vc.

Pno.

Vc.

Pno.

Vc.

Pno.

ALMA LOJANA

Vc. 47

Pno. 47

Vc. 52

Pno. 52

Vc. 58

Pno. 58



ALMA LOJANA

5

64

Vc.

64

Pno.

70

Vc.

70

Pno.

Violoncello

ALMA LOJANA

Pasillo 1930

Cristóbal Ojeda Dávila



©Wifrido Ruque G.

CORAZON QUE NO OLVIDA

PASILLO

Segundo Cueva Celi

arr. Julio Bueno

Adaptación: Wilfrido Ruque.

Cello 1

Cello 2

Cello 3

Cello 4

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

©Wilfrido Ruque G.

CORAZON QUE NO OLVIDA

72

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

f

f



17

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

p

p

p

p

f

f

f

f



CORAZON QUE NO OLVIDA

CORAZON QUE NO OLVIDA

46

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

1.

pizz.

52

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.



Cello 1 CORAZON QUE NO OLVIDA

PASILLO

Segundo Cueva Celi

arr. Julio Bueno

Adaptación: Wilfrido Ruque.



7

14

22

29

35

42

49

©Wilfrido Ruque G.

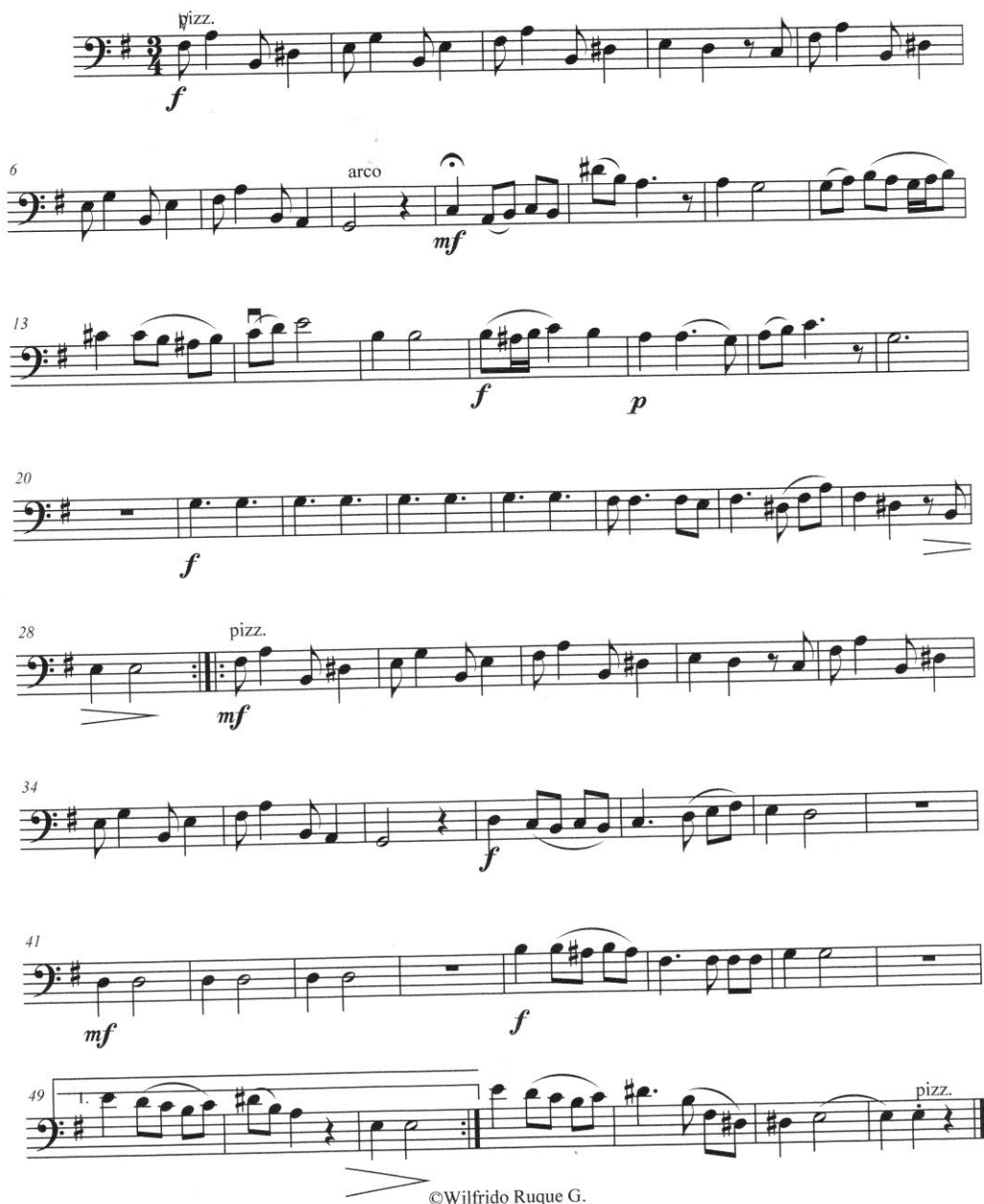
Cello 2 CORAZON QUE NO OLVIDA

PASILLO

Segundo Cueva Celi

arr. Julio Bueno

Adaptación: Wilfrido Ruque.



6

13

20

28

34

41

49

©Wilfrido Ruque G.

Cello 4 CORAZON QUE NO OLVIDA

PASILLO

Segundo Cueva Celi

arr. Julio Bueno

Adaptación: Wilfrido Ruque.



6 *f* *tr* *mf*

13 *f* *p*

20

27 *mf*

33 *arco* *tr* *f*

39 *mf* *f*

46 *pizz.*

53 *pizz.*

©Wilfrido Ruque G.

DULCE PENA

ALBAZO

Guillermo Garzón

Violoncello

Piano

Vc.

Pno.

Vc.

Pno.



©Wilfrido Ruque G.

28 *DULCE PENA*

Vc.

Pno.

24 1.

Vc.

Pno.

30 *AL SYO*

Vc.

Pno.

Violoncello

DULCE PENA

ALBAZO

Guillermo Garzón



©Wilfrido Ruque G.

SE VA CON ALGO MIO

M. A. Silva G. Guevara

Violoncello

Piano

Vc.

Pno.

Vc.

Pno.



Wilfrido Ruque G

SE VA CON ALGO MIO

Vc. 26

Pno. 16

Vc. 22

Pno. 22

Vc. 27

Pno. 27

rit.

rit.

rit.

SE VA CON ALGO MIO

32

Vc.

Pno.

rit.

37

a tempo

42



SE VA CON ALGO MIO

47

Vc.

Pno.

52

Vc.

Pno.

57

Vc.

Pno.

rit.

rit.

rit.

SE VA CON ALGO MIO

5

62

Vc.

Pno.

67

Vc.

Pno.

72

Vc.

Pno.

rit.

A Y B

AL S Y FIN

rit.

rit.

SE VA CON ALGO MIO

M. A. Silva G. Guevara



Wilfrido Ruque G

CONCERTO IN DO MINORE

PER CELLO E ORCHESTRA

Op. 37

Compositor: José E Ruque G.

Moderato $\text{♩} = 120$

Fluta I-II

Oboe I-II

Clarinete B \flat I-II

Fagot I-II

Trompetas B \flat

Cornos en F

Trombones

Cymbals

Timbales

Solo Cello

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabajo



CONCERTO IN DO MINORE

I

2



Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Bb I-II
Fg. I-II
Trpts. Bb
Cym.
Timb.
S. Vlc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

CONCERTO IN DO MINORE

I

2




Fl. I-II
Ob. I-II
Cl. Bb I-II
Fg. I-II
Trpts. Bb
Cms. F
Tbns.
Cym.
Timb.
S.Vlc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

CONCERTO IN DO MINORE

3

I

Cadenza



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Trpts. Bb

Crns. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S. Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

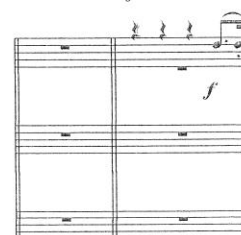
Cb.

ad libitum

Cadenza

CONCERTO IN DO MINORE
I

5

101 **Tempo primo**

S. Vlc.

CONCERTO IN DO MINORE

I

6

18 Vivace



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

Trpts. B♭

Crns. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERTO IN DO MINORE

I

7



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B \flat I-II

Fg. I-II

Trpts. B \flat

Crns. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S. Vle.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERTO IN DO MINORE

I

8

30
Tempo primo

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Trpts. Bb

Crns. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S. Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERTO IN DO MINORE
I

9



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Trpts. Bb

Crns. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

CONCERTO IN DO MINORE

I

10 ⁴⁰¹



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

Trpts. B♭

Crns. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERTO IN DO MINORE

I

11

Handwritten "501" in the top right margin.



The musical score is for the first movement of a concerto in D minor. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte). The score is written in D minor, indicated by two flats in the key signature.

12

CONCERTO IN DO MINORE

I

Vivace

Fl. I-II *mf*

Ob. I-II *mf*

Cl. B \flat I-II *mf*

Fg. I-II

Trpts. B \flat

Crns. F *f*

Tbns. *f*

Cym. *f*

Timb.

S.Vlc. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*



CONCERTO IN DO MINORE

I

13

601

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B \flat I-II

Fg. I-II

Trpts. B \flat

Cms. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



CONCERTO IN DO MINORE
I

14

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

Trpts. B♭

Crns. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S.Vlc. *Solo* *f*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



CONCERTO IN DO MINORE

I

15



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B \flat I-II

Fg. I-II

Trpts. B \flat

Crns. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S. Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERTO IN DO MINORE

16

I
90

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

Trpts. B♭

Crns. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERTO IN DO MINORE

I

17



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Trpts. Bb

Crns. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERTO IN DO MINORE

I

18



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Trpts. Bb

Cms. F

Tbn.

Cym.

Timb.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz

CONCERTO IN DO MINORE

20

I



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B \flat I-II

Fg. I-II

Trpts. B \flat

Cms. F

Tbns.

Cym.

Timb.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Score

CONCERT IN DO MINORE

PER CELLO E ORCHESTRA

Op. 35

Compositor
Máster: José Ruque**Lento Expressivo** ♩ = 60 **II**

Flauta 1

Flauta 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinete Bb 1

Clarinete Bb 2

Fagot 1

Fagot 2

Solo Cello

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabajo

Transcripción
2010 Patricio Morocho

2

CONCERT IN DO MINORE
II

Handwritten number 101 in the top right corner of the score.



Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

CLB 1

CLB 2

Fg. 1

Fg. 2

Solo Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERT IN DO MINORE
II

5



Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

CLB 1

CLB 2

Fg. 1

Fg. 2

Solo Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



26

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

CLB. 1

CLB. 2

Fg. 1

Fg. 2

Solo Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

301

CONCERT IN DO MINORE
II

7

This image shows a page of a musical score, measures 31 through 35. The score is for a full orchestra and includes parts for Solo Cello, Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The Solo Cello part features a melodic line with a 'SOLO' marking and a forte 'f' dynamic. The Violins I and II parts have 'pizz.' (pizzicato) markings. The Viola part has a 'pizz.' marking. The Vc. and Cb. parts have 'pizz.' markings. The score is written in a standard musical notation with staves and measures.



8

CONCERT IN DO MINORE
II

Handwritten number 40 in a box at the top right of the page.

Handwritten number 36 at the beginning of the first staff.

Handwritten number 36 at the beginning of the Solo Cello staff.

Handwritten number 40 in a box at the top right of the page.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

CLB. 1

CLB. 2

Fg. 1

Fg. 2

Solo Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Handwritten number 36 at the beginning of the first staff.

Handwritten number 36 at the beginning of the Solo Cello staff.

Handwritten number 40 in a box at the top right of the page.

10

CONCERT IN DO MINORE

II



46

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

CLB^b 1

CLB^b 2

Fg. 1

Fg. 2

Solo Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

50!

mf

p

p

p

pizz.

p

CONCERT IN DO MINORE
II

11



Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl.B \flat 1

Cl.B \flat 2

Fg. 1

Fg. 2

Solo Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERT IN DO MINORE
II

50

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

CLB. 1

CLB. 2

Fg. 1

Fg. 2

50

Solo Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

SOLO

p

f

p

p

p

p

arco

CONCERT IN DO MINORE
II

15



61

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl.B \flat 1

Cl.B \flat 2

Fg. 1

Fg. 2

61

Solo Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERT IN DO MINORE
II

66 7691

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl.B \flat 1

Cl.B \flat 2

Fg. 1

Fg. 2

Solo Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERT IN DO MINORE

PER CELLO E ORCHESTRA

Op. 35

Master José Ruque G

Allegro $\text{♩} = 120$ **III** 101



Flauta I-II
Oboe I-II
Clarinetes Bb
Fagot I-II
Trompetas Bb
Cornos en F
Trombones
Cymbals
Timbales
Solo Cello
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabajo

f
f
f
p
p
mf



III

181

CONCERT IN DO MINORE

3



25

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Tpts. Bb

Crns. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

III

p

p

CONCERT IN DO MINORE

III

4

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

Tpts. B♭

Crns. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

401



CONCERT IN DO MINORE
III

5



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Tpts. Bb

Cms. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERT IN DO MINORE

III

6 50 601

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

Tpts. B♭

Cms. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



CONCERT IN DO MINORE
III

7



62

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Tpts. Bb

Crns. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

701

pizz

CONCERT IN DO MINORE

8

III



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Tpts. Bb

Corns. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERT IN DO MINORE

9

III
7901

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Eg. I-II

Tpts. Bb

Cms. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S. Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



CONCERT IN DO MINORE

10

III
1001

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

Tpts. B♭

Crns. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

f

Stacc.

CONCERT IN DO MINORE
III

11



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Tpts. Bb

Cms. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERT IN DO MINORE

III

12

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

Tpts. B♭

Cms. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



CONCERT IN DO MINORE
III

13

128 *Cadenza*

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Tpts. Bb

Crns. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc. *cadenza*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.





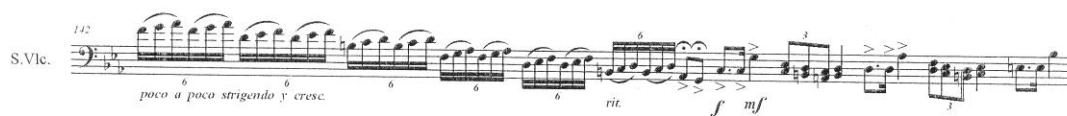
14

CONCERT IN DO MINORE
III



CONCERT IN DO MINORE
III

15





16

CONCERT IN DO MINORE
III



CONCERT IN DO MINORE

III

18

Handwritten: 7101



Fl. 1-II

Ob. 1-II

Cl. Bb 1-II

Fg. 1-II

Tpts. Bb

Cms. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CONCERT IN DO MINORE
III

19



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Tpts. Bb

Cms. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

198



III

1901

199

CONCERT IN DO MINORE
III

21



Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. Bb I-II

Fg. I-II

Tpts. Bb

Cms. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

200



III

201

CONCERT IN DO MINORE

23

III

207

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

207

Tpts. B♭

Cms. F

Tbns.

207

Cym.

207

Tmbs.

207

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f



III

203

CONCERT IN DO MINORE
III

25

Handwritten number: 1301

223

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

224

Tpts. B♭

Cms. F

Tbns.

225

Cym.

226

Tmbs.

227

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Handwritten notes: *p*, *f*

CONCERT IN DO MINORE

III

26

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

Tpts. B♭

Crns. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



CONCERT IN DO MINORE

27

III

Fl. I-II

Ob. I-II

Cl. B♭ I-II

Fg. I-II

Tpts. B♭

Crns. F

Tbns.

Cym.

Tmbs.

S.Vlc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.





208

POEMA ECUADOR PARA VIOLONCELO

36

cresc. decresc. cresc.

Pno.

36

cresc. decresc. cresc.

42

decresc. cresc.

Pno.

42

decresc. cresc.

48

decresc. cresc. decresc. trino

Pno.

48

decresc. cresc. decresc. trino

decresc. cresc. decresc. trino

POEMA ECUADOR PARA VIOLONCELO

4 $\text{♩} = 100$

54

Pno.

f *p*

54 *f* *p*

f *p*

59

Pno.

f *f* *f*

64

Pno.

p *p* *p*

p

f *f* *f*

p

POEMA ECUADOR PARA VIOLONCELO

5

69

Pno.

f

74

p

mp

79

f

decrease.

decrease.

decrease.

f

POEMA ECUADOR PARA VIOLONCELO

6

85

p *mf*

Pno.

85

p *mf*

p *mf*

91

decresc.

pp

Pno.

91

decresc.

pp

decresc.

pp

96

mp

Pno.

96

mp

mp

POEMA ECUADOR PARA VIOLONCELO

6

85

p *mf*

Pno.

85

p *mf*

91

decresc.

pp

91

decresc.

pp

96

mp

96

mp

mp



POEMA ECUADOR PARA VIOLONCELO

7

101

mf

Pno.

mf

mf

106

f

mp

f

mp

f

mp

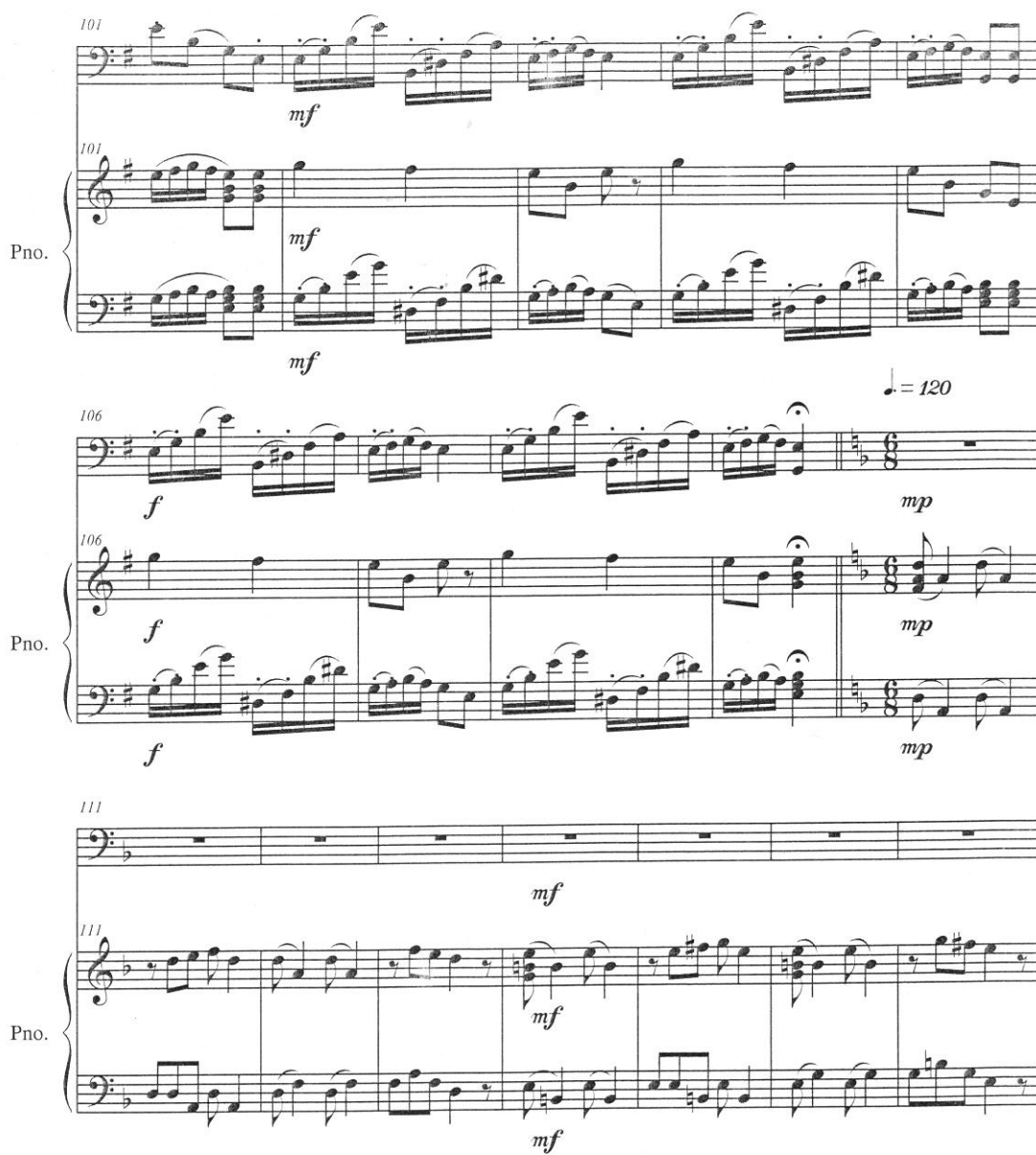
111

mf

mf

mf

$\text{♩} = 120$



POEMA ECUADOR PARA VIOLONCELO

8

118

pp *f*

Pno.

118

pp *f*

pp *f*

125

p *ff*

Pno.

125

p *ff*

p *ff*

131

p *ff* *p* *f*

Pno.

131

p *ff* *p* *f*

p *ff* *p* *f*

POEMA ECUADOR PARA VIOLONCELO

9

137

decresc. *pp* *f*

Pno.

137

decresc. *pp* *f*

143

p

Pno.

143

p

149

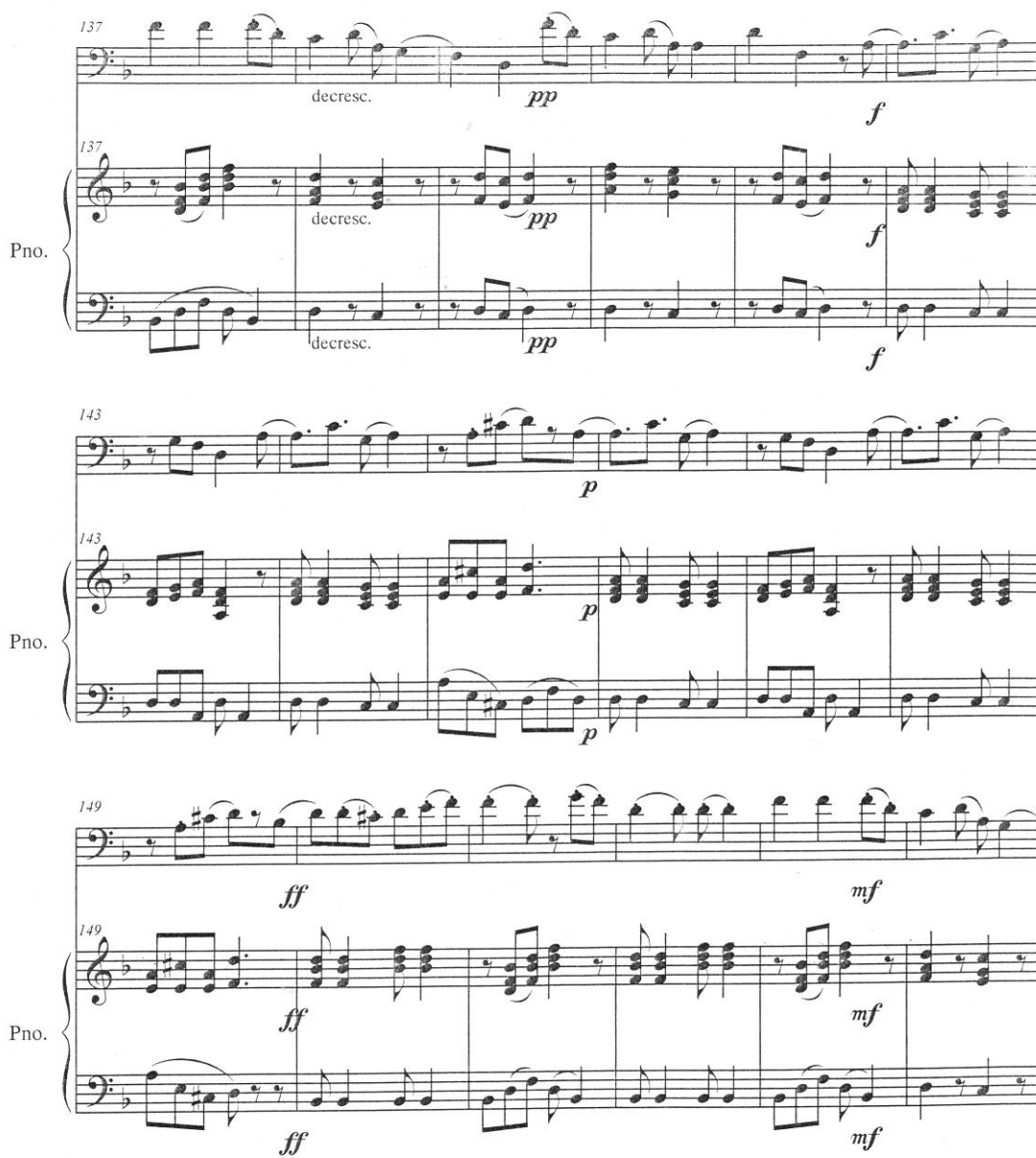
ff *mf*

Pno.

149

ff *mf*

ff *mf*



POEMA ECUADOR PARA VIOLONCELO

10

155

Pno.

155

161

ff

161

ff

ff

POEMA ECUADOR PARA VIOLONCELO

Violoncello

RAFAEL SAULA

05-01-1960



Handwritten fingering numbers and other markings are present throughout the score, including:

- Measures 1-6: 1, 0, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 4, 1, 1, 0, 4
- Measure 7: 1, 2, 3, 4
- Measure 13: 1, 2, 3, 4
- Measure 19: 1, 4, 1, 2, 3, 4
- Measure 26: 1, 2, 3, 4
- Measure 34: 1, 2, 3, 4
- Measure 42: 1, 2, 3, 4
- Measure 50: 1, 2, 3, 4
- Measure 57: 1, 0, 2, 1, 4, 1, 2, 1
- Measure 64: 1, 2, 3, 4
- Measure 71: 1, 2, 3, 4
- Measure 78: 1, 0, 2, 1, 4, 1, 2, 4
- Measure 85: 1, 2, 3, 4

POFMA ECUADOR PARA VIOLONCELO



21

decresc.

pp

mp

99

mf

mp

106

f

mp

121

f

p

127

p

ff

133

p

f

decresc.

139

pp

f

145

p

ff

151

mf

ff

158

ff

164

pizz

8va?

♩ = 120



obtinado

para violoncello

arturo rodras

108

ritardando OBSTINADO Arturo Nodas

♩ = 48

48 80 48 60

48 80 48

48 48

80

48

10

11 17 10

10

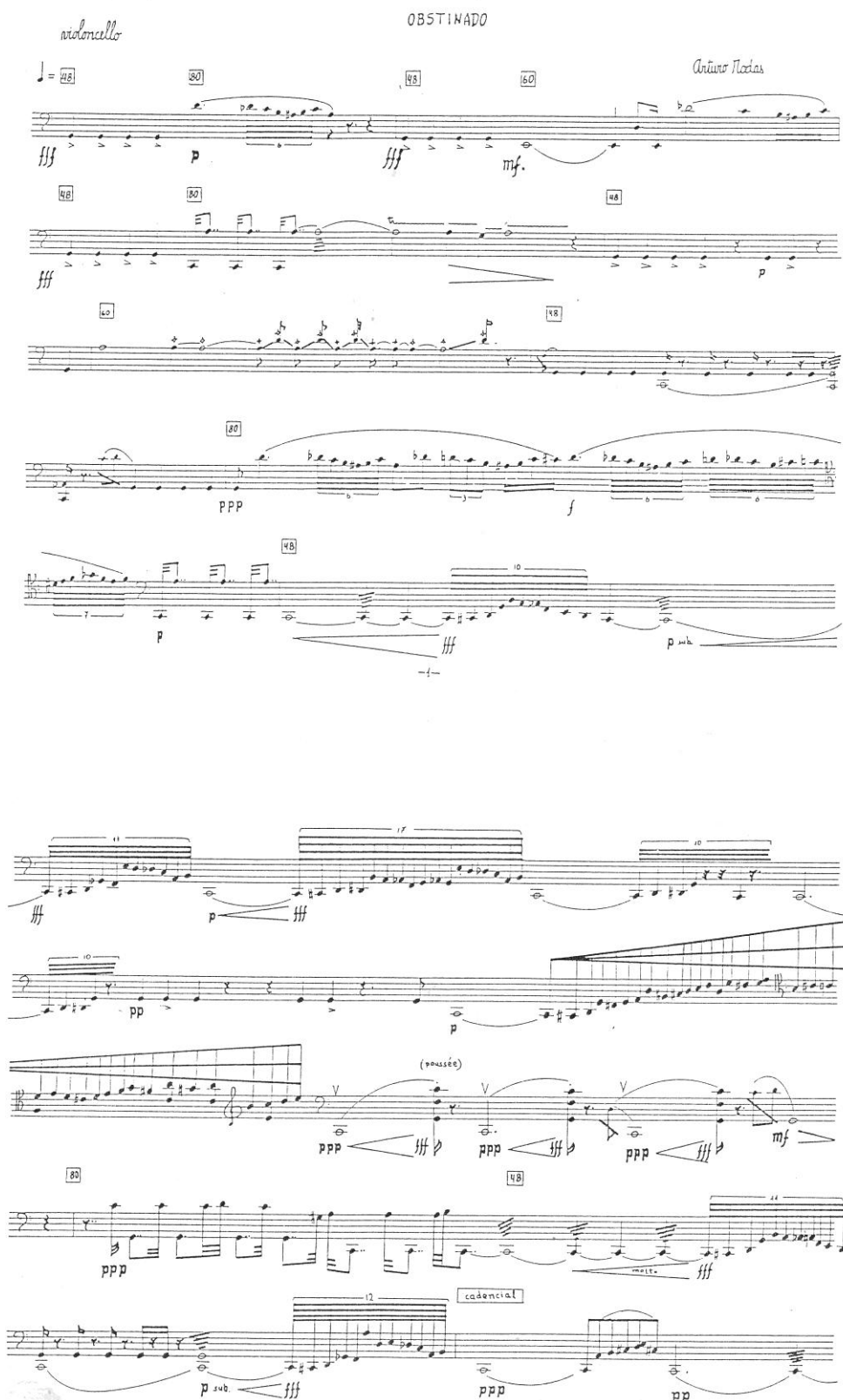
(pousée)

80 48

12

cadencial

109



110



Musical score for page 110, featuring five staves of music. The first staff begins with the instruction "(expresivo)". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. Measure numbers 48, 60, and 60 are indicated in boxes. The page concludes with the number "-3-".

111



Musical score for page 111, featuring five staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, *ppp subito*, *mf*, and *pp*. Measure numbers 60, 48, 80, 18, and 60 are indicated in boxes. The page concludes with the number "-4-".

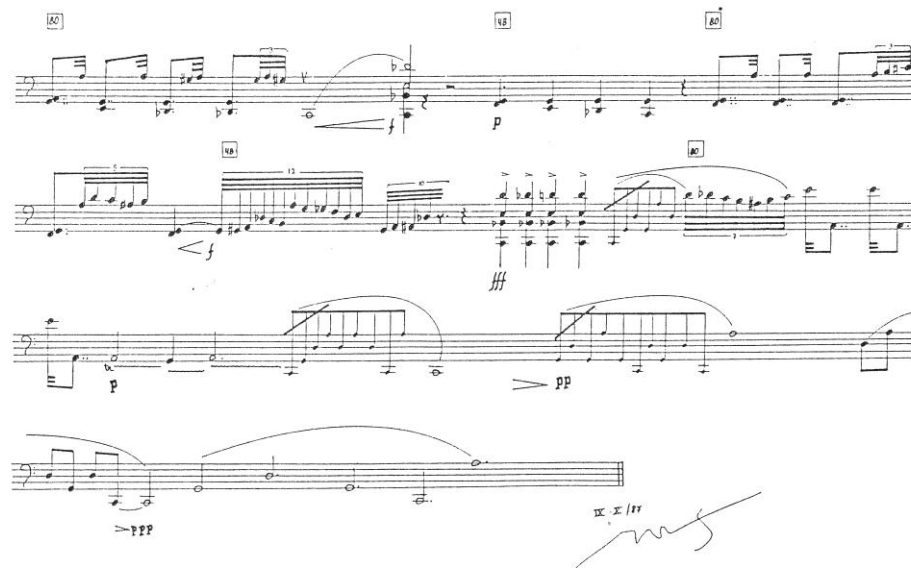
112



Musical score for page 112, featuring five staves of music. The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *fff*, *p*, *f*, and *pp*. It also includes performance instructions like *esprtuvo* and *cadencia*. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols like slurs, ties, and ornaments.

-5-

113



Musical score for page 113, featuring four staves of music. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and *ppp*. It also includes performance instructions like *esprtuvo* and *cadencia*. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols like slurs, ties, and ornaments.

-6-



Dúo para violín y violoncello

Julio Bueno

Quito, Abril 1990

ANSIEDAD

Para Violocelo Solo

Francisco Quesada Bravo

Op. 266. Septiembre 1991

ANDANTE EXPRESIVO

Solo Cello

5

8 pizz. arco

12

18 pizz. 1. arco arco

22

28

33

38 rit.



17

f

mf espress.

mf espress.

mf espress.

mf espress.

1. 2.

24

B

mp

mp

marcato

mp

f

f

32

molto espress.

C

rubato

molto espress.

solo

rubato

mp

rubato

solo

mp

rubato

solo

mp

rubato

mp

40 **A tempo**

Violin I: *tutti*, *f*, *f*
Violin II: *mf*, *marcato*
Viola: *mf*, *marcato*
Cello: *tutti*, *mf*, *marcato*
Double Bass: *mf*, *tutti*, *marcato*

48 **D** 1. 2.

Violin I: *espress.*
Violin II: *espress.*
Viola: *espress.*
Cello: *espress.*
Double Bass: *espress.*

55 **E**

Violin I: *mp*, *f*, *mp*
Violin II: *mp*, *mp*
Viola: *mp*, *mp*
Cello: *marcato*, *marcato*
Double Bass: *mp*

4

62 *molto espress.* **F** *A tempo*

rubato *molto espress.* *solo* *mp*

rubato *mp*

rubato *solo* *molto espress.* *mp*

rubato *solo* *molto espress.* *mp* *solo*

rubato *mp*

70 **G**

tutti *f*

tutti *mf*

tutti *mf*

tutti *mf*

tutti *mf*

mf

A tempo

75 *rit.* **H**

f *ff* *pp*

ff *pp*

ff *pp*

ff *pp*

ff *pp*

ff *pp*

ff *pp*

ff *pp*

2

Violoncello Solo

45 *f* **3**

D 52 1. 2. *f* **E**

58 *f* *molto espress.* *rubato*

F 63

69 *A tempo* *f* **G**

74 *rit.* *f* *ff* **C**

H 78 *A tempo* *pp*

Violin I

Despedida

(Pasillo para Violoncello y Orquesta de Cuerdas)

Gerardo Guevara
Arreglo: Fausto Ruque

Andante



mf *espress.*

p

6 2. A mp mf p *dolce*

15 mf

20 mf *espress.*

24 B mp

29 3 rubato

C 34 *molto espress.* solo mp

40 A tempo tutti mf

46 *espress.*

V.S.

Copyright © Equinoccio Team 2010

2

Violin I

52 **D** 1. 2.

55 **E** mp mp solo *molto espress.* 3

61 **F** rubato mp

66

69 **G** A tempo tutti mf

74 rit. ff

H 78 A tempo pp

Violin II

Despedida

(Pasillo para Violoncello y Orquesta de Cuerdas)

Gerardo Guevara
Arreglo: Fausto Ruque

Andante

p *mf espress.*

6 *mp* *mf marcato*

15

20 *mf espress.*

24 *mp*

29 *rubato*

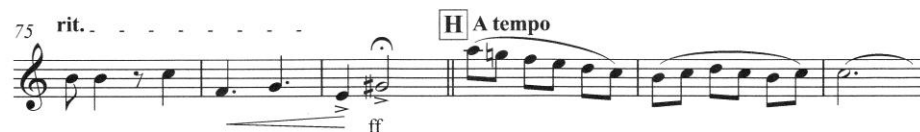
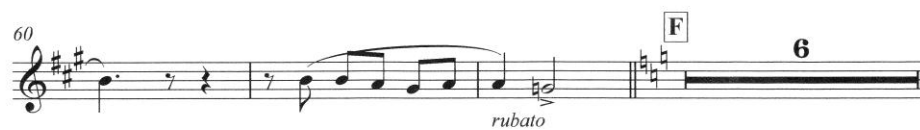
34 *C* *7*

Copyright © Equinoccio Team 2010

2

Violin II

41 **A tempo**



Viola

Despedida

(Pasillo para Violoncello y Orquesta de Cuerdas)

Gerardo Guevara
Arreglo: Fausto Ruque

Andante

p *mf espress.*

6 *mp* *p* *mf*

13 *marcato*

19 *mf espress.*

24 *marcato*

31 *rubato* *mp* *solo*

40 *A tempo* *tutti* *mf* *marcato*

47 *espress.*

D 52 *1.* *2.*

V.S.

Copyright © Equinoccio Team 2010

2

Viola

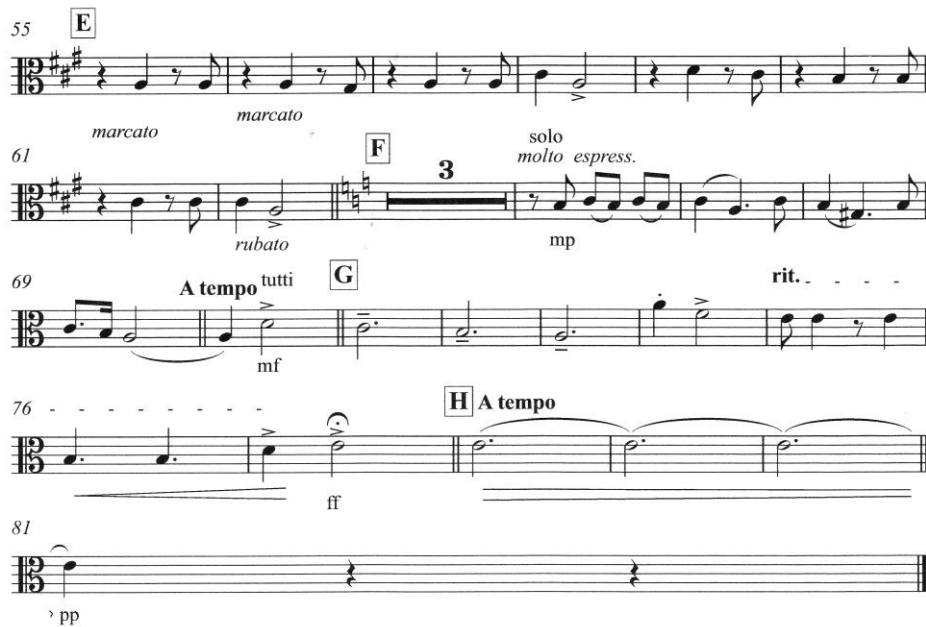
55 **E**

61 *marcato* *marcato* **F** *solo molto espress.* *mp* *rubato* **3**

69 *A tempo tutti* **G** *mf* *rit.*

76 *ff* **H** *A tempo*

81 *pp*



Violoncello

Despedida

(Pasillo para Violoncello y Orquesta de Cuerdas)

Gerardo Guevara
Arreglo: Fausto Ruque

Andante

p *mf espress.*

8 **A** *mp* *mf* *marcato* *mf*

18 *mf espress.*

24 **B** *mp* *rubato*

34 **C** *mp* *solo*

41 **A tempo** *tutti* *mf* *marcato*

48 *espress.*

52 **D** *1.* *2.*

55 **E** *mp* *rubato* V.S.

Copyright © Equinoocio Team 2010

2 Violoncello

F 63 *molto espress.*
solo
mp

69 **A tempo** tutti **G** rit. **ff**

78 **A tempo** **H** pp

Contrabass

Despedida

(Pasillo para Violoncello y Orquesta de Cuerdas)

Gerardo Guevara
Arreglo: Fausto Ruque

Andante

1. 2.

p *mf espress.*

8 **A**

mp *mf marcato*

16

23 1. 2. **B**

29

rubato

C 34 solo

mp

A tempo

41 tutti

mf

46

marcato

D 52 1. 2.

f.s.

Copyright © Equinoccio Team.2010

2

Contrabass

55 **E**
mp

61 **F** solo
rubato mp

69 **G**
A tempo tutti mf

74 rit. **ff**

78 **H** A tempo
pp

Embarco para Citerea

1

Janeth Alvarado

$\text{♩} = 60$

Soprano

Piano

Cello

f *pp* *pp*

trem.

p

mf *mf*

deciso



1 4 1 2 2 2 1

mf

Vá - mo - nos ya gliss.

p

Vá - mo - nos A las al - tas

f *súbito* *p*

p re - ci - ma - ras de Ve - nus A los tí - la - mos de

p

li - noy se - da

f *pizz.*

f Se han cum -

mf

pizz.

pli - do — el vi - no y las pa - la - bras A - que - llo -

arco

que pro - pi - cia ya - le - gra

sostenuto

f

In - cor



pó - ren - se di - li

gen - tes Aun - que nun - cás tar - de

Em - pie - za a obs - cu - rer A - vi - o y ru - ta nos da - rán

mf pp mf mf pp mf

igual

tra y sola cuerda

6



5

mf LOS An-ge-les del A-mor

p *mf* *gliss.* *p*

p *pp*

3

f vá-mo-nos *ad lib. apassionatto*

f *f* *ff*

rit. 3 atempo

rit. atempo scherzando

mf



Hay en Ci - te - re - a

co - ro - nas es - pe - ran - do

Nues -

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The piano accompaniment is written in the lower staves.

Horror Vacui

Janeth Alvarado

Allegretto

Soprano

Piano

Cello

pp *pp* *mf*

En cualquier orden hasta donde indica la flecha rápido sin compás

cresc

4 5 6 7

10

8 9 10 11

Ba -

2



12 13 14

deciso (cresc.)

A *Larghetto* ♩ = 48

f Gar-go-la an-co-ra co-ra li-na co-ral de co-re-

pp En cualquier orden hasta donde indica la flecha

pp rápido

mf *Pizzicato Bartok* *contra la cuerda*

20 ♩ = 100

ff *f* *ff* *f* *Pizzicato Bartok*



pli - sa - do de po - li - pos y pul - pos

f

cho - ros

Chu - ri - gue - res - co chu - ri - gue - res - co

súbito p

Disminuyendo la velocidad hasta ♩ = 70

4

chu - ri - gue - res - co chu - ri - gue - res - co

Arco non legato
Lento

mp

1 2

30

repetir en cualquier orden hasta donde llegue la flecha

p *rápido*

cresc.

1

lan - ta - rias de quin -

mf

1 2



ca - llas chi - ri - i - mo - yas y chi - ri - ni - as ba - rro co o - fi - cio de a - li - fi - cios

mf

p

legato sempre p

mf

3

4

mez - clas le - za - mez - clas in - na - ca e - co e - co e - co e - co

f

p

f

p

rit.

v.t. molto

ritmo simile

5

rit

6

rit. molto

pp

morendo

p

la misma velocidad

ppp

morendo

morendo

p

6

40 $\text{♩} = 100$

chu - ri - gue - tes - co

ppp

allegro
 $\text{♩} = 100$

f

Pizzicato Bartok

f

ad libitum

tr

hu - no - co

mf

rit

tr

tr

mf

1

2

tr

Al - con fa - ción al - ción me

dolce

tr

tr

tr

mf

3

4

5

50 7

me - lis - má - ti - co y ma - nie - ris - ta

tr

mf *f* chu - ri - gue - res - co

mf *p* ba - rru - co con ga -

ritmo igual *mp* *p*

To

3

8



ti - los an - go - ra y co - ral de co - re - li chi - ri

mo - yas de gon - go - ra po - li - pos pul - pos

ar - ti - fi - cios ba - rro - cos chu - rri - gue - res - cos

p *mp* *f*

cresc.

60

CODA = 80

9

f Bi - za - mo le ba - no - ces - co - pe - ta - pa - ra - ca

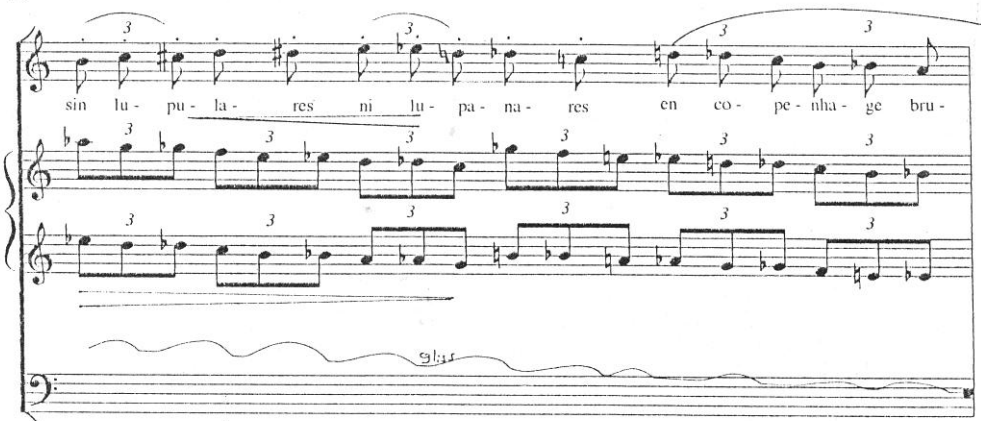
f *anda pe*
glisando con vibración amplia

pear es - co - lo - pen - dras y o - ro - pen - do - las

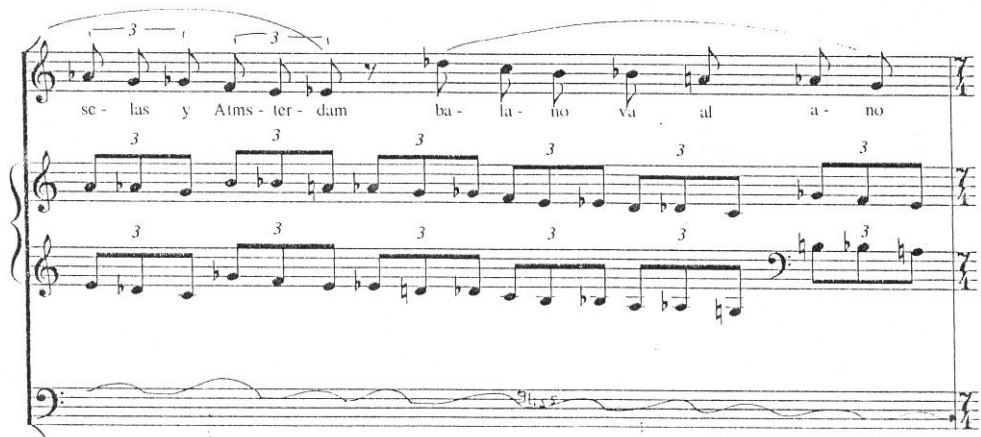
dimin *gliss* *sempre*

ba - rra - pó - co - pe ba - rro - co ba - ran - co mor - la - co

10



sin lu - pu - la - res ni lu - pa - na - res en co - pe - nha - ge bru -



se - las y Atms - ter - dam ba - la - no va al a - no



ba - rro - co ba - rro - co ba - rro - co go - lon - dri - nas

